ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE PUBLIÉES
SOUS LA DIRECTION D'HENRI FOCILLON

ÉTUDES SUR L'ART MÉDIÉVAL

EN

GÉORGIE ET EN ARMÉNIE

PAR

JURGIS BALTRUŠAITIS

PRÉFACE PAR HENRI FOCILLON

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28
1929



ÉTUDES SUR L'ART MÉDIÉVAL

EN

GÉORGIE ET EN ARMÉNIE

PRÉFACE

Les observations réunies dans ces mémoires ont été faites au cours de deux voyages d'études en 1927 et en 1928. Elles se rattachent directement aux recherches entreprises à l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris sur les origines et les caractères de l'art roman. Elles ont avant tout une valeur de comparaison, et c'est bien dans cet esprit qu'elles ont été recueillies et qu'elles sont présentées au lecteur. Il paraît difficile aujourd'hui d'adopter une autre méthode que celle de l'histoire de l'art comparé. Ce serait d'ailleurs une erreur de croire que toute la technique de cette science consiste en une formule, celle des influences unilatérales et massives. D'éminents chercheurs ont pu y être entraînés. Dans l'ordre de la pensée religieuse, de la création artistique et de l'interprétation de l'espace, les rapports sont moins simples et plus nuancés. Pour définir, il importe autant de marquer les divergences que les accords, et ces derniers ne sont pas toujours dus à des importations ou à des copies.

L'histoire des chrétientés orientales et de leurs monuments a éveillé récemment l'attention de savants nombreux. L'art géorgien a fait l'objet de belles études de Kondakoff, qui a mis en lumière ses relations avec l'art des Slaves méridionaux. L'art arménien a sollicité la vaste curiosité de Strzygowski, et l'on sait l'importance que ce savant lui attribue dans l'élaboration des formes au cours du haut moyen âge et du moyen âge proprement dit. Après l'avoir longtemps considéré comme un art byzantin provincial, on est ainsi conduit à voir en lui, sinon le propagateur des éléments essentiels, du moins un foyer original, doué d'une grande puissance de rayonnement. Ce n'est pas à Constantinople seulement, au cours des hautes époques, que nous trouvons ses constructeurs, mais plus loin encore et jusqu'à une époque tardive, par exemple dans les pays du Dniestr et du Sereth. Avant ces investigations, l'enquête de Brosset avait recueilli les textes épigraphiques intéressant l'histoire et l'archéologie, des spécialistes géorgiens et arméniens avaient réuni et interprété avec sagacité une documentation considérable. Aujourd'hui, c'est un « romaniste » qui vient sur ce terrain si riche continuer ses recherches et appliquer ses méthodes.

L'étude de l'art roman nous amenait naturellement à demander des éléments

de comparaison et peut-être des sources d'influences à l'Asie antérieure, ou, plus exactement, à la Transcaucasie, à toute la région comprise entre la mer Noire et la Caspienne, au Daghestan, à l'Arménie. Le grand art chrétien qui s'est développé dans ces pays ne doit pas seulement son intérêt à sa position géographique, intermédiaire entre les cultures asiatiques et méditerranéennes, ainsi qu'aux événements historiques qui scandent son évolution. Il a les mêmes antécédents que l'art roman : art hellénistique, art syrien, art sassanide ; il a les mêmes contacts : art byzantin, art arabe. La période de sa plus belle floraison est, à peu de chose près, contemporaine de celle de la culture romane. On peut les considérer l'un et l'autre comme deux expériences historiques sur le même problème, avec des données et dans des conditions analogues, mais conduites par des expérimentateurs différents.

Les traits généraux de l'histoire de ce pays semblent esquisser une confirmation de cette idée. L'Arménie ancienne oscille entre deux mondes, entre l'attraction méditerranéenne et l'attraction de l'Iran. D'abord feudataire de la Perse achéménide, elle fit partie de l'empire macédonien à la chute de celle-ci. Elle connut ensuite des alternatives d'indépendance et de sujétion sous les successeurs d'Alexandre. Tigrane tenta de la constituer en grand État libre, il y réussit jusqu'au jour où, après la victoire de Pompée, il dut abandonner toutes ses conquêtes méditerranéennes, Phénicie, Cappadoce, Syrie. L'Arménie devint une sorte d'enjeu entre les Romains et les Parthes : ceux-ci s'y étaient installés dès le milieu du second siècle avant J.-C. Elle devait entrer ainsi dans la grande féodalité iranienne. Des quatre rameaux issus de la souche arsacide, Perse, Arménie, Bactriane, Scythie, le premier est le plus vigoureux et domine les autres. Ce n'est pourtant pas celui qui dura le plus longtemps. Après quatre siècles de puissance, les Arsacides de la Perse furent dépossédés par le mouvement qui installa au pouvoir le descendant d'une antique famille sacerdotale du Fars, remplaça les divinités gréco-parthes par la religion mazdéenne du Feu et créa l'empire sassanide (226 après J.-C.). Une politique de bascule entre Rome et la Perse maintint les Arsacides d'Arménie jusqu'en 429 : comme autrefois, le pays était le théâtre de la guerre des deux empires. Le partage de 387 lui avait laissé des rois nationaux. A la chute des Arsacides, les provinces partagées entre Byzance et la Perse eurent des gouverneurs particuliers.

L'événement le plus considérable de cette période, c'est la conversion de l'Arménie au christianisme. Il nous est difficile d'en saisir les débuts. La personnalité de Tiridate III, protégé des Romains, a été colorée de notes légendaires. Il en est de même pour saint Grégoire l'Illuminateur, propagateur de la foi nouvelle S'il faut en croire des chroniqueurs comme Zénob de Glak, elle fut imposée par la force et, dès la seconde moitié du IIIe siècle, elle y était religion d'État. C'est l'orgueil séculaire des Arméniens d'avoir fondé la plus ancienne de toutes les

chrétientés, et l'on sait quelles conclusions en ont été déduites par Strzygowski. Lorsqu'en 429 les Sassanides renversèrent ce qui restait de la lignée d'Arsace en Arménie, ils n'apportaient pas seulement un nouveau système politique, mais des institutions religieuses différentes et cette ferveur dogmatique qui est à l'origine de leur dynastie. Yezdeguerd II fit de violents efforts pour convertir le pays au mazdéisme. Ce chapitre de l'histoire du haut moyen âge est un des épisodes les plus significatifs d'une lutte qui, après avoir mis aux prises Rome et l'Orient, oppose les forces iraniennes et les chrétientés d'Asie. Ces chocs politiques et religieux ne définissent pas les périodes et les monuments de l'histoire de l'art : dans cet ordre d'idées, le voisinage compte plus que l'inimitié. De même la domination des Arabes doit être interprétée, non comme un phénomène de rupture, mais comme une occasion d'échanges et de pénétration et, dans le domaine des formes, comme une collusion de procédés différents sur des thèmes et sur des accords anciens.

Les Sassanides, épuisés par leurs campagnes contre Héraclius, furent emportés par l'invasion arabe en 652, et l'Arménie, pendant deux siècles, devint sujette de ces nouveaux maîtres. Les Byzantins tentèrent de la ressaisir et n'y réussirent que pour peu d'années. Tiflis fut le siège et la forteresse d'une domination qui s'étendait à la Transcaucasie et à l'Arménie, et que nuançait la rigueur ou la bienveillance des Khalifes et de leurs émirs. L'Arménie reconquit, d'abord sous la suzeraineté musulmane, une vie politique personnelle en 859, la Géorgie en 861, grâce aux princes Bagratides. En même temps se produit un déplacement d'axe et d'influence. C'est la Géorgie qui chasse définitivement les Arabes et qui réussit à former un État indépendant où elle joue le premier rôle. La lutte s'engagea dans la partie occidentale du pays, aux lieux où s'élevèrent peu après les monastères d'Ochque, d'Hahoul et de Parhal. Elle continua avec diverses fortunes contre de nouvelles forces musulmanes. En 1061, les Seldjoukides occupent l'Arménie, puis Tiflis tombe en 1088 : David le Libérateur le reprend, en 1124 il s'empare d'Ani. La reine Thamara conquiert les provinces arméniennes les plus éloignées, jusqu'à l'Iran. La grandeur de la Géorgie domine toute cette période. Il semble qu'alors l'art chrétien de Transcaucasie trouve son équilibre et ses plus heureuses formules, et qu'il incorpore à son originalité propre, attestée par des expériences multiples et continues, ses souvenirs de l'époque sassanide mêlés aux apports de l'invasion arabe. La civilisation géorgienne est brillante sous Bagrat III (978-1014), Bagrat IV (1027-1072), David (1089-1125) et sous la reine Thamara (1184-1212). Les grandes églises jalonnent les étapes de la reconquête. L'appui de Byzance aida cette puissante formation politique à se maintenir jusqu'au moment de l'invasion mongole.

Les princes arméniens du x^e^ siècle et du commencement du xi^e^, les Achot, les Sembat, les Gaghik, furent, eux aussi, des constructeurs de forteresses et

d'églises, malgré la violence des guerres féodales et le morcellement de l'Arménie en États indépendants et rivaux. Sous Gaghik II, le petit royaume d'Ani tombait avec sa capitale, prise par les Grecs en 1045, puis par les Turcs vingt ans plus tard, pour être reprise enfin par les Bagratides de Géorgie et ajouter à leur puissance. Mais une Arménie nouvelle, fuyant son berceau, avait été fondée en Cilicie par des émigrés à la fin du XIe siècle. D'abord baronnie à la franque, elle devait être érigée en royaume, passer aux Lusignans et finir par perdre son indépendance à la prise du château de Sis par les Turcs (1375). Les rapports des seigneurs du Taurus et des « barons » de Cilicie avec les croisés forment un important chapitre de l'histoire de l'Orient latin. Ils évoquent bien des possibilités d'échange. A la fin du XIe siècle, les Arméniens pratiquaient avec sûreté et d'une façon systématique des procédés de structures qui n'apparaissent encore ailleurs qu'à titre d'expédient. Dès cette époque les Francs ont pu les connaître.

Quelles traces ces vicissitudes ont-elles laissées dans les monuments ? Les plus anciennes sont les plus difficiles à saisir, mais on ne doit pas oublier que le rayonnement des civilisations primitives de la Mésopotamie s'est étendu à ces territoires, et il est remarquable de retrouver dans des gravures hittites une forme de l'entrelacs arménien. Plus tard l'alluvion hellénistique fut considérable dans toute l'Asie antérieure. On sait qu'elle se propagea jusqu'aux satrapies indiennes de l'empire d'Alexandre : plus encore que les monnaies des petits dynastes du nord-ouest de l'Inde, plus que le tour socratique de tel traité de propagande bouddhique où l'un d'eux, Ménandre, est mis en scène, le fait qu'au cours du premier siècle de notre ère la religion indienne donna à ses images une forme méditerranéenne nous en porte témoignage. Les princes d'Arménie qui vécurent à l'ombre des Séleucides ou en lutte ouverte contre eux étaient plus rapprochés du foyer grec. D'eux aussi nous avons des monnaies de type hellénique, et la capitale de Tigrane put être considérée comme un centre de culture grecque. Cette influence persista dans l'art sassanide, et ce sont probablement les palais iraniens de cette période qui nous ont conservé le mieux la plastique monumentale en usage dans les cités helléniques d'Asie Mineure, par leurs façades décorées de niches et d'arcatures. L'Arménie, longtemps l'enjeu de la guerre entre Rome et la Perse, était pénétrée des deux parts, et l'élément méditerranéen persiste dans ces régions à côté de thèmes et de formes d'une autre provenance. Zouartnotz nous montre au milieu du VIIe siècle (641) des chapitaux ioniques : mais la corbeille et les volutes sont décorées d'entrelacs. Sur d'autres chapiteaux, nous voyons des aigles d'un style roman à côté de personnages faits de combinaisons de triangles. Comme dans l'art d'Occident au lendemain des invasions, les formes classiques se heurtent ou s'associent à des formes abstraites. L'art sassanide ne se présente pas à cet égard comme une force distincte. Il donne sa tonalité à toutes les recherches qui ont pour

but de juxtaposer ou de concilier l'image de la vie et la pure spéculation décorative. Il est lui-même la plus ancienne et sans doute la plus stable de ces expériences. Il se rattache au grand passé naturaliste de la Perse achéménide, il a fait largement accueil à l'hellénisme, mais il est aussi un puissant interprète des symétries et des chiffres de l'ornement. Il fut à cet égard l'éducateur de l'Islam et de la chrétienté. L'Occident reçut d'abord ses leçons par des bijoux et par des étoffes. En Géorgie, en Arménie, le contact était plus étroit. Il nous faut supposer bien des étapes et bien des détours pour comprendre comment il toucha les chantiers carolingiens et romans. Ici nous sommes à ses frontières, ou plutôt dans l'aire de son expansion immédiate. De la paroi des tombeaux rupestres ou des façades de Ctésiphon aux églises de Transcaucasie, la distance oppose peu d'obstacles. La pénétration et la propagande ont fait plus qu'établir un simple contact. On conçoit que le répertoire des valeurs décoratives, en Géorgie et en Arménie, comporte des éléments sassanides ; plus encore, que le raisonnement sur les formes y ait été affecté en profondeur.

L'influence sassanide prédisposait cet art à l'assimilation du génie arabe. L'invasion ne lui portait rien qu'il ne pût comprendre et absorber. Ces peuples, déjà formés à chiffrer l'espace et rompus à des combinaisons mathématiques, s'enrichirent des divers traitements du polygone. On le voit naître des réseaux d'entrelacs, non comme un monstre étranger, mais comme une conséquence naturelle et comme une image habilement déduite. Les polygones d'entrelacs timbrent les stylobates. Aux trompes, aux voûtes et jusque sur les chapiteaux on voit pendre les stalactites (Ohanavanque, Kehardt, Daratchitchag). Enfin les recherches d'ordre constructif qui aboutirent aux puissantes voûtes nervées des porches et des réfectoires arméniens ont peut-être pour origine les mêmes tentatives que les fragiles coupolettes sur nervures des mosquées de Tolède. La robuste « ogive » de Hahpat et l'ogive sous voûte de porche ou de clocher en Occident appartiennent à la même famille, ainsi que les nerfs croisés sur lesquels se haussent les coupoles arabes d'Espagne.

Les rapports d'un pareil complexe avec l'art byzantin posent des problèmes que les plus récentes analyses n'ont pas toujours résolus. Qu'est-ce que l'Arménie a reçu de Byzance ? Ne lui a-t-elle pas surtout donné, en tout cas, une dynastie impériale avec Basile I^er^. D'autres empereurs arméniens ont occupé le trône de Byzance, Romain Lécapène, Nicéphore Phokas, Jean Tzimiscès. La culture arménienne se répandit dans tout l'empire par les peintres et les architectes, sans parler des jurisconsultes. Sans doute nous rencontrons sur les bords de la mer Noire des édifices qui, comme l'église à croix grecque de Pitzounda (x^e^-xi^e^ siècles), récemment étudiée par Bachkiroff, appartiennent à un type byzantin d'importation : on peut considérer par analogie qu'il s'est passé dans ces régions un phénomène du même ordre que celui de l'importation des types septentrionaux dans le midi

de la France. Mais, à côté de ces cas, nous voyons un grand nombre d'édifices très originaux, qui nous permettent, par le décor et par la structure, d'apprécier à la fois un curieux accord et des différences naturelles avec l'art roman ainsi que leur position par rapport à l'art byzantin. Il s'agit d'églises, tantôt de brique, tantôt de pierre en Géorgie, exclusivement de pierre en Arménie, élevées sur des plans très divers qui prennent place dans les catégories générales du plan basilical et du plan ramassé, mais qui les interprètent avec une déconcertante complexité. La tradition est solide et ancienne et elle se maintient avec unité jusqu'à l'époque des Bagratides. La Géorgie donne au v^e^ siècle des églises de plan ramassé à coupole centrale, sûrement datées (Ninotzminda). Cette formule se développe au VII^e^ siècle avec Djvari, Ateni, Martvili. Le plan basilical, élaboré parallèlement, donne Ourbnissi, Bolnis, Nekressi, Gourdjan, Parhal, Tsegan. Les deux plans s'emboîtent à Ochque, Koutaïs, Mzhet, Samtavissi et dans de très nombreux édifices. La même constance unit en Arménie les plans ramassés de Zouartnotz, Saint-Grégoire d'Ani, Sainte-Ripsimé, ainsi que les types de la famille basilicale de Tekor. L'une et l'autre formule se combinent à la cathédrale d'Ani et à Marmachen. Cette constance, cette continuité d'une part et, de l'autre, cette élaboration de systèmes complexes nous font entrevoir la qualité personnelle et la sûreté de développement de l'architecture géorgienne et arménienne.

Les études de M. Baltrušaitis nous font connaître un grand nombre de monuments inédits. En outre, si nous nous plaçons d'abord exclusivement sur le terrain de l'art chrétien d'Asie, elles nous aident à distinguer, dans un système fortement lié, deux variétés, deux familles qui, malgré leur étroite parenté, sont nuancées par un esprit différent. Art arménien, art géorgien ne sont pas des termes interchangeables. L'analyse de l'entrelacs en Transcaucasie nous en donne une première preuve. Ce thème, d'origine immémoriale, qui appartient au répertoire ornemental de l'humanité primitive et qui se retrouve, dans les arts lointains et dans les arts populaires, comme le vestige d'habitudes décoratives maintenues par le nattage et la vannerie, a connu une singulière fortune dans les régions sur lesquelles portent ces recherches. Limiter son berceau est impossible : du moins l'entrelacs des églises transcaucasiennes a-t-il, dans le sol même sur lequel elles s'élèvent, d'irrécusables antécédents hittites. Sur ce fonds commun travaille avec diversité le génie des peuples. L'entrelacs géorgien donne un décor homogène. Les éléments bien serrés respectent l'unité des formes, obtenues par enchaînement, enlacement et entrelacement. Les décorateurs arméniens procèdent, au contraire, par entre-croisement : la puissance de la spéculation analytique les amène à décomposer les thèmes avec une inflexible sécheresse, et l'unité des formes se trouve rigoureusement détruite au profit de la lisibilité des éléments. Ces différences sont

également sensibles dans le relief : tandis qu'en Arménie, il se trouve réduit à un pur graphisme, accentué par de minces canaux d'ombre, la facture géorgienne est plus simple, moins linéaire et plus colorée.

L'examen de la composition ornementale en Géorgie nous ramène, par voie de comparaison, à l'art roman. Si l'on étudie seulement le répertoire des formes, il apparaît tout de suite que les deux systèmes de décor ont de nombreux éléments communs : les diverses combinaisons de la palmette et du rinceau s'y retrouvent à de nombreux exemplaires. Leur source est vraisemblablement la même. On peut considérer la façade de Mchatta comme une ample table des matières, riche à la fois de variations sassanides sur des thèmes hellénistiques et de prototypes appelés à se développer et même à acquérir une vie personnelle dans l'art islamique et dans l'art roman. Pour les besoins de nos recherches, nous pouvons la considérer comme une première stabilisation. Mais si nous allons plus loin, nous voyons bien que, dans les divers systèmes ornementaux, il nous faut aller plus loin que le vocabulaire des formes, sous peine de conclusions précipitées et fautives, et que la vieille notion de « style » n'a pas perdu son utilité. Partis de la même source et traitant des thèmes analogues ou semblables, l'art de l'Islam et l'art de l'Occident chrétien se séparent et finissent par s'opposer l'un à l'autre. Le premier décompose les formes et les fragmente par l'analyse ; le second, au contraire, tend à l'unité, au solide, au plein, il crée des systèmes compacts et fermés qui ont, en eux-mêmes, une valeur. D'une part, une collection ; de l'autre, une énergique continuité. Sur la même courbe linéaire, sur la même armature, l'artiste roman juxtapose et amalgame les motifs les plus divers. Il ne se lasse pas de créer ainsi des figures nouvelles. Entre les extrêmes de cette opposition apparemment irréductible apparaît néanmoins un moyen terme, et c'est l'art géorgien qui nous le fournit. En faisant intervenir l'entrelacs dans des combinaisons de rinceaux, il tend à sérier la forme, à la scander. Mais le nœud ne lui est pas seulement temps d'arrêt, instrument d'analyse ; il est aussi procédé de liaison, il enchaîne et il enlace les unes aux autres les parties.

Si l'on passe à l'étude de la sculpture figurée en Géorgie et en Arménie, on constate des analogies plus frappantes avec la sculpture romane. Le thème des animaux passants, ceux des animaux affrontés ou adossés, le thème de la poursuite et du combat, le thème des cavaliers affrontés appartiennent au fonds commun des arts transcaucasien, islamique et roman, et certains d'entre eux, comme le montrent par exemple les reliefs de Gveldessi conservés au musée de Tiflis, ont leur origine dans l'art sassanide. Mais on peut aller plus loin que ces thèmes eux-mêmes : le secret des combinaisons ou, si l'on veut, les règles du style se présentent comme à peu près identiques en Transcaucasie et dans nos églises du XII[e] siècle. Les principes qui les dominent sont les mêmes dans l'art chrétien d'Asie et dans le nôtre. Le respect des formes vivantes fait place au respect d'une ordonnance extérieure,

à laquelle les êtres se plient rigoureusement sans souci de se dénaturer. L'attraction du cadre et le souci du plein créent le personnage rectangle qui emplit de sa monstrueuse carrure l'espace où il est contenu, tandis que le médaillon l'incurve et l'arrondit. Une perspective, une hiérarchie et des proportions nouvelles charpentent et distribuent les figures dans des compositions dont l'armature et le dessous sont ornement pur, et dont l'harmonie n'est pas animale ou humaine, mais ornementale. Il y a sûrement un grand intérêt à rassembler les analogies ou les identités iconographiques : nous atteignons ici quelque chose de plus précieux et même de fondamental, un raisonnement identique sur l'espace et sur la forme. L'art sassanide l'esquissait déjà. Au VII^e siècle, l'exemple de Djavri montre que l'art chrétien d'Asie en était le maître. Trois siècles de domination arabe le raffinèrent, sans faire oublier à ces artistes leur goût pour les « histoires » et la narration figurée. Cette mesure entre deux extrêmes est également notable dans l'art de nos pays, ami des belles fables et, plus encore, pénétré d'humanité.

Mais l'accord cesse quand il s'agit de l'architecture et, plus particulièrement, des rapports qui unissent l'architecture et le décor. En Occident, l'architecture associe l'expression plastique et la fonction constructive, et le décor même traduit cette unité. L'architecture géorgienne est moins équilibre constructif que valeur plastique, ou plutôt elle dissocie ces deux notions. Ses plans, que l'on définit sommairement pour les rattacher à des catégories connues, sont en réalité fort complexes. Quand nous disons : basilique à trois nefs, il faut souvent entendre trois églises juxtaposées, séparées par des murs pleins. Bien plus, comme c'est le cas pour la cathédrale de Koutaïs, le plan basilical et le plan ramassé s'emboîtent l'un dans l'autre. On peut même dire qu'il y a un plan externe et un plan interne, généralement combinés avec une remarquable virtuosité. Le mur est d'une nudité formidable et massive, mais d'une extrême irrégularité d'appareils et de joints : ces puissants manieurs de masses sont de médiocres constructeurs. Le décor proprement architectural trahit leur incertitude ou plutôt leur indifférence à l'égard des fonctions : de là ces curieux chapiteaux-boules, exceptionnels dans l'art roman, et qui se présentent ici associés ou non à des troncs de pyramide ; de là ces fenêtres ayant pour appuis des colonnettes posées horizontalement, avec bases et chapiteaux, et ces chambranles énormes encadrant une simple fente. Le décor ornemental ou figuré est un agrément de surcroît, un luxuriant hors-d'œuvre. C'est là que paraît en pleine lumière la différence essentielle qui sépare l'art transcaucasien et l'art roman. Tandis que les architectes d'Occident, même dans les édifices où les valeurs plastiques et les valeurs décoratives affectent la plus riche évidence, restent toujours des constructeurs et que pour eux le mur, nu ou décoré, est toujours fonction organique, ces termes cessent d'être associés en Transcaucasie et changent même de valeur. Les joints sont des coupes accidentelles, les colonnes sont couchées, les fenêtres s'amplifient en tableaux

d'ornements et s'annulent comme ouvertures, les plans ne sont plus distribution harmonique des parties, mais emboîtage et labyrinthe. Ainsi les accords de pensée et les analogies formelles que l'on signale dans la composition ornementale et dans le décor figuré font place à une divergence radicale dans l'économie de la construction et dans la répartition des valeurs plastiques. Ainsi, malgré tant de points communs, l'art des Bagratides, du moins en Géorgie, ne saurait être appelé un art roman d'Asie, et nous sentons du même coup avec quelles réserves il faut accueillir la formule de Dehio, présentant notre art du XI^{e} et du XII^{e} siècles comme un art oriental d'Occident.

Tels sont les premiers résultats de l'enquête poursuivie par M. Baltrušaitis. On voit ce qu'ils ajoutent à la connaissance des expériences monumentales antérieures à l'art roman ou contemporaines de son épanouissement. Ils ont en outre l'intérêt de préciser sur de nombreux points la position respective des deux grands arts chrétiens de l'Asie médiévale et de rectifier les thèses précédemment émises. Sur le terrain même où elles ont été poursuivies, ces recherches ont été entourées d'une active sympathie. Nous tenons à remercier M. Amiranochvili et M. Achkharbek Kalantar, guides et compagnons pleins de savoir. A l'ami perdu, M. Iakouloff, l'auteur garde la fidélité de son souvenir. Il a reçu des maîtres des études arméniennes, M. Tamanian, président de la société archéologique d'Érivan, et M. Toromonian, un accueil qu'il n'oublie pas. M. Toromonian lui a prêté le concours d'une information extrêmement riche et précise et lui a permis de consulter la collection de documents qu'il a réunie avec une science infatigable. Toute l'Europe sait ce que l'archéologie arménienne, dans ses études les plus récentes, doit à ce maître. M. Beridze, directeur de la section scientifique au ministère de l'Instruction publique, à Tiflis, a des droits particuliers à notre gratitude, et nous remercions également, pour leurs communications, MM. Drampian, conservateur du musée d'Erivan, Laloyan et Bounatian, ainsi que le professeur Bachkiroff, à qui nous devons de précieuses photographies du Daghestan. Enfin deux maîtres éminents ont bien voulu s'intéresser à ces études et les suivre avec amitié, le professeur Marr et le professeur Takaïchvili. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de notre gratitude.

HENRI FOCILLON.

I

L'ENTRELACS EN TRANSCAUCASIE

L'entrelacs appartient au répertoire des formes les plus anciennes dont l'homme ait fait usage pour décorer les objets et les monuments. On ne doit le considérer ni comme un apport du génie barbare, ni comme un élément spécifiquement asiatique. Son territoire d'expansion apparaît aussi vaste que ses origines semblent reculées. Pendant tout le haut moyen âge, puis au cours de la période romane et en Orient plus longtemps encore, c'est un des thèmes favoris de l'art de l'ornement. Dans les monastères coptes, en Lombardie, sur des pilastres carolingiens, puis, sous une autre forme, dans le décor des monuments d'Irlande, il nous montre des combinaisons savantes ; il est également un des traits caractéristiques de l'ancien art scandinave. Dans tous ces domaines, tantôt importé et soumis à des traitements nouveaux, tantôt remontant sur place à une tradition ininterrompue, il est le témoin des cultures primitives.

L'Asie occidentale lui donne une importance considérable dans l'ornementation des monuments chrétiens, particulièrement en Arménie et en Géorgie. Il n'est pas sans intérêt de souligner qu'aux lieux mêmes où nous le voyons prendre un tel développement dans l'ère chrétienne, il avait été employé bien des siècles plus tôt, par les sculpteurs chaldéens et hittites et peut-être à une époque plus ancienne encore. Il n'entre pas dans notre programme de chercher à établir un lien de filiation historique entre ces systèmes qui peuvent théoriquement se réduire à l'unité et qui trouvent aussi dans leurs combinaisons les plus anciennes des formes déjà très évoluées ; nous reviendrons sur quelques exemples. Au surplus cet héritage du passé acquiert dans la Transcaucasie chrétienne une richesse et une fermeté qui sollicitent d'abord notre étude. C'est par elle que nous commencerons l'analyse des caractères les plus significatifs de la région qui s'étend au sud du Caucase, s'avance en s'élargissant entre la mer Noire et la Caspienne, et occupe aussi une grande partie du plateau anatolien. Le nombre, la multiplicité

et la persistance de l'entrelacs y donnent d'abord l'impression d'une monotone exubérance. Ces pierres parcourues de tresses et gaufrées de nœuds sinueux semblent à première vue toutes pareilles et servilement stéréotypées par un peuple inapte à créer. En les analysant de plus près, nous verrons que le système est très complexe et que ces combinaisons variées découlent l'une de l'autre avec une rigueur qui a quelque chose de mathématique. Des figures proprement ornementales s'en dégagent dans des conditions que nous devrons préciser et qui nous aideront peut-être à comprendre, non seulement l'esprit de cet art, mais par voie de comparaison les exigences se font jour dans d'autres régions de l'art chrétien. Nous avons dû adapter une méthode qui chemine peut-être laborieusement dans ce dédale si compliqué. Mais dans cet ordre de recherches, elle était aussi nécessaire qu'elle peut l'être dans l'analyse de la décoration polygoniste chez les Arabes.

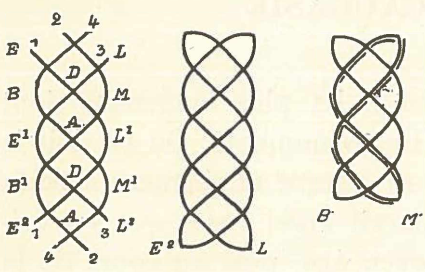


FIG. 1.

Le type le plus simple d'entrelacs est fait de deux tiges enlacées. Il est assez répandu en Transcaucasie, où nous le rencontrons à diverses époques, par exemple à Koches (VIIe s.), à Mahmodjouk, à Ani, sur quelques chapiteaux du porche de Sanahïn (XIe s.), sur plusieurs bases et chapiteaux de la cathédrale de Koutaïs (1003), à Nicorzminda (XIe s.), à Savané, à Samtavro (XIIe s.), à Phitoreti (XIVe s.) enfin sur quelques bordures de « hatchkar » (pierre tombale) de Bossar-Ghetchar (XVIe s.), Ce type est parfois complété par l'introduction d'une troisième tige, comme on peut l'observer à Marmachen, à Nicosie, à Hatchi-Dzoré (Xe s.), sur les arcatures de l'église de Saint-Grégoire l'Illuminateur (Tigrana-Honenza) d'Ani, sur celles de la tour-lanterne de Karbi, ainsi que sur le « hatchkar » de Bessar-Ghetchar, déjà mentionné.

Il est facile de discerner deux ou trois tiges. Quand elles sont plus nombreuses, elles sont aussi plus difficiles à compter. Il faut alors en quelque sorte déchirer la tresse par le milieu pour pouvoir calculer les éléments qui la composent. Celle dont la section donne quatre tiges, ou quatre brins, nous servira pour l'anatomie de l'entrelacs (fig. 1). Nous désignerons l'extrémité des brins, ou plutôt les points de section par les N1, N2, N3 et N4; les points de croisement sur l'axe central par A et D, les courbes extérieures des tiges par E et B d'un côté, par L et M de l'autre. La tige N1 qui commence près du point E^2 se dirige vers L^1 en traversant sous un certain angle trois branches (N2, N3, N4); en L^1 elle décrit une courbe et tourne vers le point E séparé de son point de départ par trois autres plis, B^1 E^1 B^1, dont chacun appartient aux trois autres tiges (N2, N3, N4). Chacune de ces branches obéissant à la même structure, on

peut préciser leur parcours par le schéma des zigzags B M B pour N2 et N4, L E L pour N1 et N3. Cette formule ne traduit pas forcément le nombre des branches : en effet, si l'on joint d'un côté les extrémités des bouts voisins, on réduit leur nombre à deux, deux de ces quatre tiges devenant le prolongement de deux autres. Ces deux tiges (N1+N2, désigné par S ; N3+N4, désigné par T dessinent des figures dont chacune peut être représentée par la formule suivante : $S = E^2L^1EMB^1$; $T = L^2E^1LBM^1$.

En joignant les bouts de S et de T on conserve leur unité intacte, lorsque les extrémités réunies appartiennent aux mêmes branches : S ou T ; on les réduit à une seule tige, lorsque les bouts réunis appartiennent aux branches différentes : S et T, alors S+T ne compose qu'une tige unique : R.

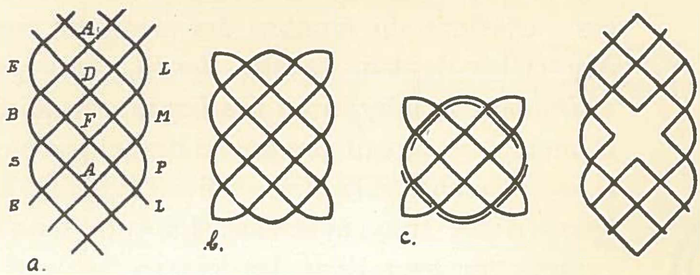


FIG. 2.

Dans une composition régulière, les bouts voisins étant réunis, le nombre des tiges dépend de l'endroit où la tresse s'amortit, donc de sa *longueur*. Car c'est la longueur qui détermine la rencontre des extrémités de S et de T.

Ainsi l'amortissement de la tresse sur les points B^1—M^1 est obtenu par la réunion des bouts B^1 avec E^2 et M^1 avec L^2 ; B^1 et E^2 appartiennent à S et M^1, L^2 à T, l'unité de T et de S n'est pas détruite. Ce sont toujours deux tiges infragmentables qui composent l'ensemble. Il n'en est plus de même lorsqu'on amortit la tresse près des points E^2—L^2.

On réunit alors les bouts E^2 avec B^2 et L^2 avec M^2. Étant donné que E^2 fait partie de S, B^2 de T, L^2 de—T, M^2 de—S, la réunion de T avec S est inévitable. Ce ne sont plus deux, mais c'est une seule branche R, qui forme toute la tresse.

L'amortissement près des points B-M rétablit le nombre des tiges ; ainsi la tresse dont la section donne quatre bouts peut être formée soit d'une, soit de deux tiges. Le dernier cas correspond à l'amortissement réalisé sur chacun des seconds plis (BM), le premier à tous les autres (EL), ce qui est déterminé par le fait que deux bouts appartenant à la même branche (S ou T) se rencontrent ou non. La tresse à six bouts (fig. 2), peut être formée soit d'un fil, soit de trois. Le dernier cas correspond à l'amortissement sur chacun des troisièmes plis, etc.

Parallèlement à ce changement de nombre, on constate la variation du dessin de chaque tige prise à part. Dans la tresse à deux tiges, le dessin est déterminé, non par une combinaison de zigzags, mais par un entre-croisement d'ellipses allongés. Dans la tresse à trois tiges, c'est la combinaison d'un losange et de deux ellipses. Plusieurs figures géométriques de différentes valeurs réunies autour du même axe forment ainsi un dessin identique à celui d'une tresse composée d'une seule tige.

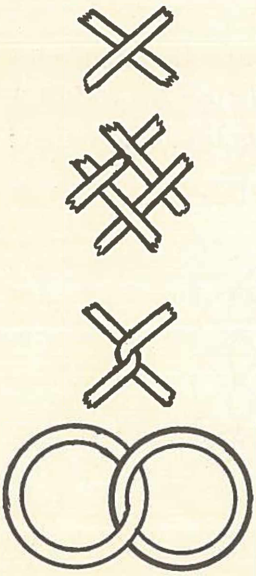


FIG. 3.

Ce système d'entrelacs peut être observé à Djvari (début du VII^e s.) (pl. I,-2), à Zromi (VII^e s.) (pl. I,-3), ou à Zouartnotz (641), à Achtarak (VII^e s.), à Choarte, à Magni, à Bana, au temple de Gahique d'Ani (X^e s.), à Mgvimi, à Chaokat, à Bessar-Ghetchar etc., où toutes ces variations du nombre des éléments constitutifs, ainsi que celles de leur propre dessin, sont peu lisibles. En examinant le labyrinthe des lignes, on ne discerne pas ses éléments, on ne sait pas quelle branche prolonge et reprend le mouvement de l'autre, et il est difficile de suivre le parcours d'une branche isolée. La combinaison se présente comme un tout dont les parties se confondent et se pénètrent. Il n'est du reste pas nécessaire que le spectateur puisse les dégager, car ce n'est pas dans le rythme d'une seule branche isolée qu'il faut chercher les valeurs décoratives, mais dans la régularité et l'ordonnance de l'ensemble. Les éléments sont rayés par l'entrelacs qui les réunit, qui les neutralise et qui leur confère sa qualité expressive.

C'est encore plus net pour les cas où la déchirure d'une tresse révèle un plus grand nombre de bouts, comme à Dvin, Mastara, Zouartnotz, Samtavro, Nicorzminda, Phitoreti etc., où la structure est beaucoup plus complexe. Ces entrelacs, comme les précédents, entrelacs synthétiques les uns et les autres, comportent dans leur labyrinthe des figures géométriques d'une remarquable variété. Si les cas que nous avons examinés révèlent déjà leur présence, ils ne nous montrent pas encore qu'ils peuvent se dégager. Nous allons voir comment leur structure se libère et se décompose, sous l'empire d'un esprit analytique qui accentue certaines parties et leur accorde une relative indépendance. De là des combinaisons nouvelles de motifs anciens. Ainsi la tresse synthétique donne matière à toute une série d'expériences analytiques très fécondes.

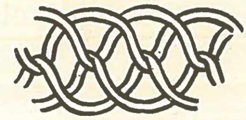


FIG. 4.

Les premières transformations que nous aurons à étudier sont produites par le changement des moyens de liaisons des tiges ; avant d'aborder cet examen,

il nous faut choisir quelques termes conventionnels pour désigner des procédés différents.

Nous appellerons *entre-croisement* le cas où une branche passe au-dessus de l'autre en se coupant avec elle sous un certain angle ; *entrelacement*, le cas où s'entre-croisent plusieurs branches qui passent alternativement l'une au-dessus de l'autre ; *enlacement*, le passage de deux branches tour à tour au-dessus de l'autre (ce qui change inévitablement leur direction primitive ; *enchaînement*, le procédé de liaison de tiges en cercle passant l'une dans l'autre (fig. 3).

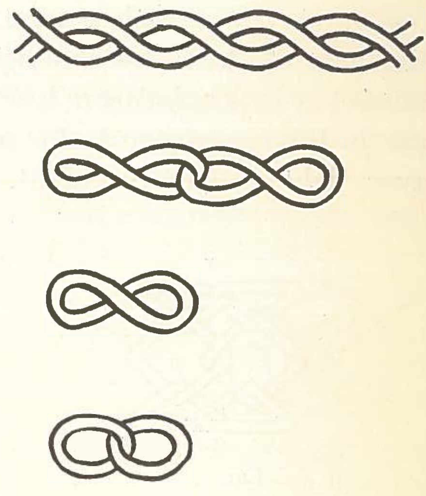


FIG. 5.

La substitution de l'enlacement à l'entre-croisement dans une tresse à quatre bouts détermine un nouveau dessin. En appliquant ce procédé aux points A et D, on fragmente l'ensemble en deux parties distinctement lisibles. Le mouvement d'une branche isolée change son parcours (B-M^1-B^2, E-L^1-E^2 etc.). Elle ne traverse pas l'ensemble depuis le point B jusqu'au point M^1 du côté opposé (fig. 1). Mais une fois arrivée au point A, où elle s'enlace au lieu de s'entre-croiser avec la tige symétrique, elle se dirige dans un autre sens, elle retourne en B^1, au même niveau que son point de départ. Les zigzags B-M^1-B^2 ; E-L^1-E^2, etc., sont décomposés ainsi en B-A-B^1 ; E-D-E^1, etc. (fig. 4). Un exemple de cette nouvelle combinaison peut être observé sur un « hatchkar », près de l'église d'Arakelos à Ani (pl. III,-5) et sur une archivolte de Tzougrougacheni (pl. XXVIII, 46), où ce procédé accentue sensiblement la valeur des courbes qui, réunies de cette manière, se rapprochent d'un système de cercles. Cette figure géométrique se précise à l'église de Sameba (pl. VI,-13), à la cathédrale de Koutaïs, à Ertazminda (pl. III,-6), à Ghelat, où tout l'ensemble est perçu comme une suite de lignes circulaires réunies par l'enlacement de leurs parties qui se rencontrent.

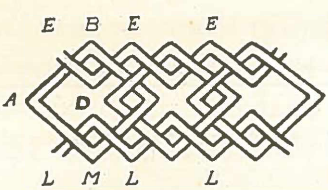


FIG. 6.

L'enchaînement tend à fragmenter la tresse encore davantage. A Sanahïn nous avons deux branches continues qui, en réunissant leurs bouts, se confondent en un fil ininterrompu qui parcourt tout l'ensemble. A côté, le même dessin est décomposé en plusieurs parties. En marquant alternativement les points d'entre-croisement par A et B, on constate que les parties de l'ensemble limitées, soit par les A, soit par les B, forment le dessin d'une figure se rapprochant du chiffre 8.

La substitution de l'enchaînement à l'entre-croisement en A isole ces figures. La même substitution appliquée en A et B fragmente encore cette unité (Ahtala). On obtient ainsi un nouvel ensemble qui se compose, non pas d'une tige enlacée, mais de plusieurs chaînons dont chacun garde sa structure indépendante (fig 5, pl. XX,-34, 35).

Le même procédé, intervenant dans un entrelacement de tresse à quatre bouts, décompose celle-ci en une suite de losanges enchaînés, réunis par l'entrelacement de deux tiges en zigzags (fig. 6). L'apparition des losanges est déterminée par l'enchaînement, aux points A (ou D), la formation des tiges en zigzags par la fragmentation de l'entre-croisement D (ou A), où on réunit le bout LD avec DL^1 et ED avec DE^1. L'ensemble se compose ainsi de trois éléments,

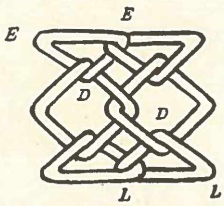


FIG. 7.

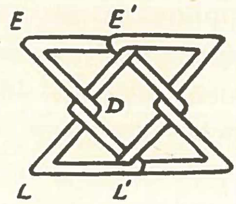


FIG. 8.

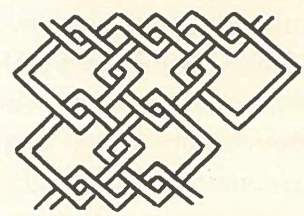


FIG. 9.

AMAB, EDE, LDL, comme on peut le voir à Tzougrougacheni par exemple (pl. XXXI,-47).

En remplaçant l'entrelacement des branches EDE et LDL par l'enchaînement, on décompose ces zigzags. L'intervention d'un nouveau moyen de liaison détermine une chaîne composée de losanges et de triangles (fig. 7) (Kabeni).

Cette formule de triangles ainsi obtenue, on les dégage encore plus, en supprimant les losanges et en réunissant les triangles, en enlaçant leurs sommets D, ce qui forme le système $LDEE^1DL^1$, enchaîné en L et en E (fig. 8) (encadrement de fenêtre à Ikortha, pl. XXX,-48) ; l'enlacement en D peut être remplacé par l'entre-croisement (Hahoul, pl. XXXVIII,-59 ; Ahtala, pl. XXIII,-38) ou par l'enchaînement Tzougrougacheni, pl. XXXI,-47).

La tresse à six bouts décomposée de la même manière double le nombre des losanges (moulage de Bortzchalini), en les réunissant par les tiges en zigzags (fig. 9). En appliquant les mêmes procédés à quelques autres points de sa structure, on obtient une grande variété de dessins (frises de Sainte-Rhipsimé, près de Vagarchapad (fig. 2 *d*). Si l'on désigne les entre-croisements qui tombent sur l'axe central par A, D et F, les plis saillants d'un côté par E, B et S et ceux de l'autre par L, M, P, on distingue les transformations suivantes : on réunit les tiges EF et LF en supprimant l'entre-croisement de F dont le point marque alors l'angle aigu d'une seule branche ainsi formée (LFE), de même avec la partie

symétrique BAM. La ligne B change, sa direction étant coupée en deux et prolongée par LE vers E, ainsi que la ligne M qui se confond avec EL. Une nouvelle figure ABEFLM est déterminée et tout l'ensemble se compose de l'enchaînement de plusieurs de ses spécimens avec leur liaison renforcée encore par l'entrelacement des branches SPS et PSP, dont le parcours et la structure sont gardés intacts.

Ainsi, en modifiant les liaisons, on change les rapports des lignes entre elles, on décompose la tresse en une série de figures jusqu'alors dissimulées dans les labyrinthes de ses courbes. Nous avons vu comment l'entrelacs ordinaire peut se démonter, donner des cercles, des 8, des triangles, des losanges et des dessins encore plus complexes, comme c'est le cas de notre dernier exemple.

Mais, jusqu'à présent, la décomposition analytique, si rigoureuse qu'elle soit, n'a pas déterminé la fragmentation définitive de l'ensemble. Elle a dégagé toute une série de ses éléments constitutifs, elle les a précisés avec netteté pour les réunir en une nouvelle synthèse obtenue grâce au procédé de l'enchaînement. Si l'entre-croisement raye la continuité des lignes, si l'enlacement l'accentue en confondant leurs limites, l'enchaînement détermine l'unité de l'ensemble, tout en respectant la valeur de chacun de ses éléments. Il décompose l'entrelacs sans détruire son unité.

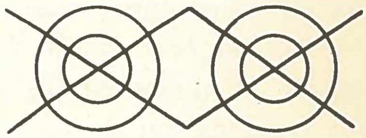


FIG. 10.

Ces figures géométriques étant ainsi découvertes dans la structure de la tresse même, on leur accorde de plus en plus d'importance. On les considère comme des données ayant déjà leur propre structure. Une série de nouvelles tresses apparaît. Elles se composent, non pas d'entrelacs dont les lignes se combinent de manière à former des figures géométriques, mais de figures géométriques d'une pureté parfaite, qu'on a enchaînées ou enlacées l'une avec l'autre. C'est la figure, mais non pas l'entrelacs qui domine désormais.

Le système des losanges se retrouve sur un stylobate d'Ahtala (pl. XI,-20) ; le système des cercles sur un chapiteau d'Ertazminda (pl. III,-6) et sur une rosace de Sameba (pl. VI,-13). Le système des rectangles à Evhevi (pl. IV,-9). Ces figures sont enlacées ou enchaînées. Elles peuvent être aussi combinées, le losange étant enchaîné avec le cercle, comme à Kabeni, à l'église en ruines de Pahlavouni à Ani, à Ikortha à Semba (pl. VI,-13), à Ahtala (pl. V,-10; VIII,-15) à Ertazminda (pl. VII,-14). Une composition de Nicorzminda, sur la voûte du porche ouest, se complique de l'introduction d'un cercle supplémentaire plus petit inscrit dans le plus grand, et les losanges sont entre-croisés (fig. 10). A l'église des Saints-Apôtres d'Ani (x^e s.), les cercles et les losanges sont réunis par enlacement ou par entre-croisement, ce qui décompose

l'ensemble en zigzags. Les entrelacements des cercles sont remplacés par de petites rosaces, ce qui accentue la valeur ornementale des procédés de liaison. C'est encore plus sensible sur une frise de l'autel de Daratchitchag (pl. V,-12), où les tiges des losanges sont compliquées par un nœud décoratif. A Coumourdo, dans une combinaison de cercles, le nœud ponctue des arcs de 45°. Ce ne sont pas les entrelacs qui donnent ici naissance aux figures géométriques, ce sont ces figures qui constituent l'armature sur laquelle sont distribués les nœuds des entrelacs. Les rôles sont intervertis. L'entrelacs est transformé par l'intervention d'une géométrie particulière. On ne se contente plus de ses courbes propres, on tend à réordonner les dessins. Le cercle réorganise la tresse dont il dérive.

A Ghelat, à Ertazminda (pl. IX,-17), à Ahtala, à Mzhet (pl. IX,-16), à Nicorzminda, à Samtavro, on doit signaler plusieurs cas où cette figure dessine les vides autour desquels sont groupés les entrelacements des tiges. Leur contour décrit une ligne circulaire, dont chaque arc de 90° est ponctué d'un nœud.

Sur la base d'une fenêtre d'Ahtala, ce dessin reçoit un développement spécial. Le nœud est placé à chaque arc de 45° et tout le cercle est formé par une combinaison de six chaînons. Un rectangle travaille de la même manière sur une base de Ahtala (pl. X,-18), sur un moulage de musée de Tiflis sur l'encadrement d'une fenêtre de Nicorzminda. Ses lignes donnent, non pas les contours des tiges, mais les axes de leurs nœuds. La partie supérieure de cette fenêtre, son « archivolte », est meublée par une variante du même système : les lignes disposées comme les joints des claveaux centrés exercent la même fonction. Sur le tailloir d'un chapiteau du porche ouest de la même église, le dessin de l'entrelacs suit une disposition cruciforme. L'encadrement du portail d'Ahtala (pl. VIII,-15) donne un exemple de plus grande complexité. La croix de Nicorzminda s'y retrouve encadrée par un quatre-feuilles dont les tiges s'enlacent vers les extrémités de ses saillies.

Enfin, à Phitoreti (pl. XXVII,-45), l'encadrement d'une fenêtre est décoré d'une tresse qui résume à elle seule presque tous les dessins que nous avons étudiés. La croix encadrée par un cercle (chaque arc de 45° correspondant à un enlacement) constitue une partie de l'ensemble. Les tiges sont reprises par un grand losange qui en contient quatre autres plus petits. Leur combinaison est encadrée d'hémicycles décomposés par enchaînement en une sorte de triangle curviligne. Ce dessin est en outre repris par un autre, formé en partie de cercles décrits par les vides, du type de Mzhet, en partie de quadrilatères, du type de Nicorzminda. Chacun de ces thèmes s'applique à l'une des moitiés parallèles de l'entrelacs.

La tresse synthétique a subi ainsi deux sortes de transformations : d'abord une décomposition analytique qui a mis en lumière une série d'éléments constitutifs. Elle a dégagé et précisé un répertoire de figures géométriques impliqué

dans cette structure, le cercle, le losange, le rectangle et même des dessins plus complexes. Ces figures, dont chacune possède son ordonnance propre, ont été introduites dans l'ensemble en recevant une signification nouvelle. Elles y interviennent désormais, non pas comme des accessoires, mais en qualité d'éléments organisateurs. Les lignes de ces figures ne sont plus rayées et biffées par le labyrinthe des tiges, elles sont au contraire soulignées et mises en valeur. Ce sont elles qui distribuent les nœuds des enlacements, des entre-croisements et des enchaînements. D'une part, décomposition analytique faisant ressortir une série de formules géométriques ; d'autre part, recomposition selon les formules ainsi dégagées et coordination nouvelle des éléments anciens.

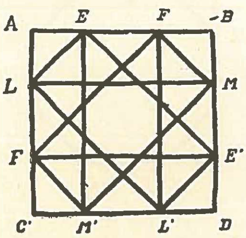


FIG. 11.

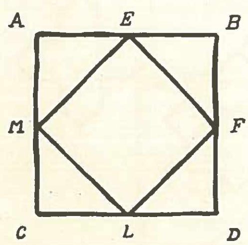


FIG. 12.

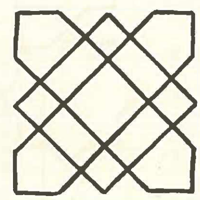


FIG. 13.

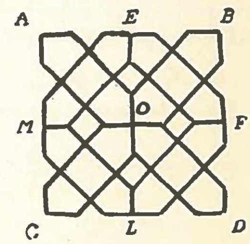


FIG. 14.

Dès lors, la ligne génératrice de ces figures reçoit sa signification personnelle. On voit naître une géométrie très savante qui possède un grand répertoire de formules. Elle analyse les différents thèmes. Elle les décompose. Elle crée de nouvelles combinaisons. En compliquant la structure, elle métamorphose la tresse en un système de polygones.

Le rectangle détermine ainsi toute une série de formules. Sa décomposition la plus simple procède par l'accentuation des diagonales (fig. 11). Chacun de ses côtés est divisé en trois parties (AE =EF =FB, etc.). On réunit les points EFLM par les droites avec $E^1F^1L^1M^1$. La figure géométrique ainsi obtenue ($LAEE^1DL^1$ et $F^1FBMM^1CF^1$) présente une sorte de croix de Saint-André, dont les branches suivent les diagonales (portail de Kehardt, de Hahpat, pierre tombale d'Ani).

En prenant les milieux de chaque côté du carré et en les réunissant par des droites, on obtient un carré inscrit (fig. 12) (Ghelat, pl. XIII,-22, encadrement d'une fenêtre de la cathédrale d'Ani, pl. XXI,-36).

En combinant les deux figures précédentes dans un seul carré, on détermine un dessin plus complexe (fig. 13) qui se compose de deux carrés et d'une croix, emboîtés l'un dans l'autre (hatchkar d'Egward (pl. XIV,-24, hatchkar près de Sainte-Gayané (pl. XVIII,-30), celui de Bossar Ghetchar).

La même composition peut être obtenue en quadruplant la croix de Kehardt (fig. 14). Ces quatre motifs inscrits dans un rectangle donnent le même dessin. La

figure du carré posé sur les sommets de ses angles se reconnaît en MEFL, celle de la croix de Saint-André en ADBC. Toutes deux sont réunies en un centre commun O (Tamatchlou, pl. XV,-25).

Cette formule peut être complétée par l'introduction de verticales et d'horizontales qui réunissent les points E avec M^1, F-L^1, L-M, F^1-E^1 (fig. 15). En arrê-

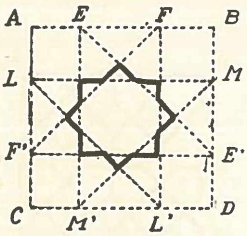


Fig. 15.

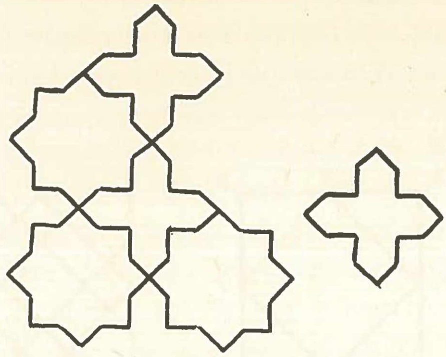


Fig. 16.

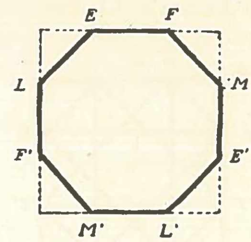


Fig. 17.

tant ces lignes aux points de leur intersection, on forme le dessin d'une étoile à huit pointes de 45° (Ghelat, pl. XIII,-22). Cette étoile en implique une autre déterminée par la juxtaposition de deux carrés, dont l'un est formé par l'intersection des lignes LM, F^1 E^1 avec EM^1, FL^1, et l'autre par l'intersection des

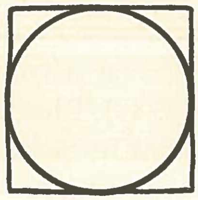


Fig. 18.

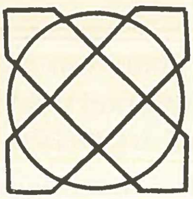


Fig. 19.

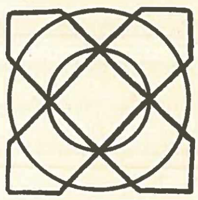


Fig. 20.

lignes L^1L,EE^1 et FF^1 MM^1. L'un de ces carrés est ainsi posé sur le sommet de l'angle. Les pointes de l'étoile sont à 90°.

On trouve cette étoile sur la bordure d'une fenêtre de Sainte-Gayané à Vagarchapad et sur un hatchkar d'Ani (pl. XVIII,-39), où elle est accompagnée de ses lignes génératrices. On la trouve isolée à Ohanavanque, à Amagou, à Tamatchlou (pl. XV,-25), etc. Ces figures distribuées l'une à côté de l'autre, et se touchant par quelques-unes de leurs pointes, forment un ensemble (fig. 16) dont les vides servant de fond dégagent un nouveau dessin géométrique. C'est une croix dont les bras se terminent par des pointes à 90°. Elle se retrouve sur le même hatchkar de Tamatchlou, ainsi que sur un autre d'Ani.

En réunissant par des droites L et E, F et M, L^1 et E^1, M^1 et F^1 (fig. 17), on obtient un octogone. Sur la cheminée du Palais des Bagratides à Ani (pl. XVI,-27) il comprend l'étoile à huit pointes la croix et les carrés inscrits. Un hatchkar de la même ville (pl. XVI,-26) donne une variante, où l'hexagone se substitue à l'octogone. Il comporte les mêmes combinaisons linéaires, mais avec la différence que toutes les verticales sont supprimées.

La géométrie du cercle intervient elle aussi. Il peut être inscrit dans le carré (fig. 18), en prenant la place du petit losange que nous avons noté à Ghelat ; le même point O lui sert de centre ; le rayon est égal à la moitié d'un côté : $\frac{a\ b}{2}$ (Egvard, pl. XIV,-24). Il peut se combiner avec la croix inscrite dans le carré

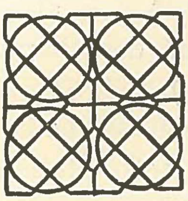


FIG. 21.

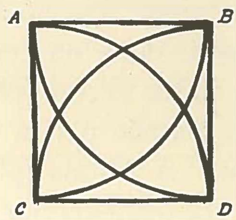


FIG. 22.

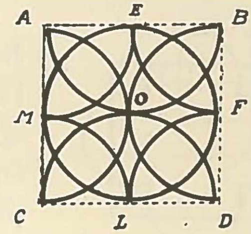


FIG. 23.

(fig. 19), variant ainsi le thème de Gayané. On trouve parfois deux cercles concentriques (fig. 20). A Hahpat, le motif de la circonférence, de la croix et du carré combinés est répété quatre fois, de façon à constituer une grande croix emboîtée dans un losange et cantonnée de quatre cercles (fig. 21) (pl. XVII,-28).

La ligne courbe n'est pas toujours associée à la droite. La croix dont les axes sont donnés par les diagonales de carré peut être uniquement constituée par courbes. Les points ABCD servent alors de centres (fig. 22). L'ouverture du compas est déterminée par AB. Les points A et D, C et B sont alors réunis par une combinaison de quart de cercle en croix. En quadruplant cet ensemble, selon la formule de Tamatchlou, on obtient un losange curviligne, un cercle et une sorte d'hélice à quatre branches (fig. 23) (pl. XVIII,-29).

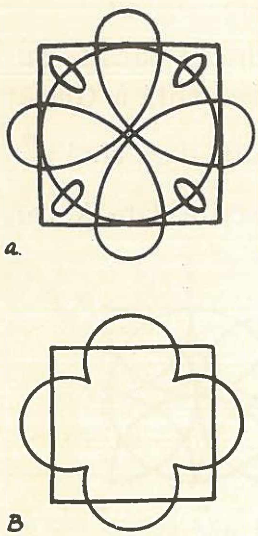
Sanahïn présente une variante de cette combinaison. Les quarts de cercle ont leur rayon donné, non par AB, mais par AO. Les écoinçons sont complétés par des nœuds décoratifs soulignant les diagonales (fig. 24, *a*).

Ce système annonce la formation du quatre-feuilles. Il est bien en valeur à Avan (pl. XIX,-32) où son dessin est complété par une croix dont les bras, ont pour axes les diagonales.

Le quatre-feuilles ainsi obtenu prend toute sa signification. On l'associe au rectangle, non comme une formule qui en dérive, mais comme une forme indé-

pendante (fig. 24, *b*). A Ani (pl. XXI,-36), il est emboîté dans un carré combiné avec le losange (fenêtre de la cathédrale) ; à Nicorzminda (pl. XCII,-160) et à Savané, dans un rectangle avec une croix inscrite dont les bras suivent les axes normaux.

Ce n'est pas toujours le rectangle qui donne le cadre à l'intérieur duquel on dessine les figures. La circonférence, elle aussi, peut remplir cette fonction. Une croix inscrite dans un cercle se trouve à Djirvetz (hatchkar du XIII[e] s.). Ce motif, en se répétant, forme un ensemble continu, encadré par deux parallèles. Les croix engendrent ainsi une suite de rectangles qui enchaînent toutes les figures. Cette interprétation est remarquablement nette sur un hatchkar de Sainte-Gayané où les rectangles ont la même importance que les cercles.



a.

B

FIG. 24.

Le rectangle associé à une rosace à quatre lobes se trouve, inscrit dans un cercle, sur un des chapiteaux de l'église du palais d'Ani (pl. XIX,-33), près d'une étoile à six pointes formée par la combinaison de deux triangles équilatéraux. A Ahtala (pl. XX,-34) cette étoile est complétée par six demi-cercles encadrant ses pointes (fig. 25).

A Ani l'étoile à huit pointes (combinaison de deux carrés) est renfermée dans un cercle, concentrique à un autre plus petit (pl. XXI,-36). Tous les points d'intersection servent de centre à une série de petits cercles. L'étoile à sept pointes inscrite dans un cercle se trouve sur un stylobate de Nicorzminda (pl. XXII,-37). Les pointes sont reliées l'une à l'autre par des segments, dont la suite dessine une rosace au contour ininterrompu. Sept cercles d'un plus petit rayon sont décrits autour des pointes de l'étoile. Ils sont réunis par enlacement l'un à l'autre, ainsi qu'au grand cercle qui encadre toute la composition.

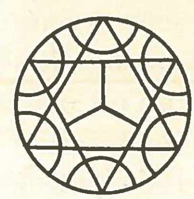


FIG. 25.

Toute une série de figures géométriques sont ainsi associées, emboîtées et inscrites l'une dans l'autre, et forment des compositions d'une grande complexité. Nous terminerons l'étude de cette série par un exemple d'Ahtala (pl. XX,-35) qui, à lui seul, résume presque toutes les figures que nous avons décrites (fig. 26).

On y relève la rosace, l'étoile à huit pointes (type Ghelat), une autre étoile formée par la juxtaposition de deux carrés, l'octogone et la croix. La rosace encadrant l'ensemble est faite de huit demi-cercles, à rapprocher de la circonférence de huit cercles que nous avons vue à Ani. Les hémicycles sont réunis deux à deux par des droites AB — DC et BC — AD, donnant un losange qui rapproche ce dessin de l'étoile de Ghelat. D'ailleurs, cette dernière fait également partie de la composition, de même que la seconde étoile à huit

pointes, plus petite, ayant comme armature le petit carré et le petit losange de la partie centrale, dont l'intersection donne l'octogone. Quant à la croix, elle est formée par les diagonales du carré posé en losange.

Ce sont là seulement quelques formules d'une géométrie dont le répertoire est beaucoup plus étendu. Nous avons choisi seulement les exemples les plus instructifs. La figure géométrique la plus simple sert de point de départ à toutes les combinaisons. Nous voyons se préciser ses axes, ses rayons ou ses diagonales. D'abord accessoires, ces éléments interviennent dans la composition de figures nouvelles ayant leur valeur propre. Ces figures jouent désormais le rôle principal, et celle qui les a engendrées peut être désormais supprimée. Les diagonales du carré, par exemple, déterminent l'apparition d'une étoile ; une étoile implique une autre ; celle-ci cache un polygone. Le cercle donne aussi naissance à un répertoire de rosaces, etc.

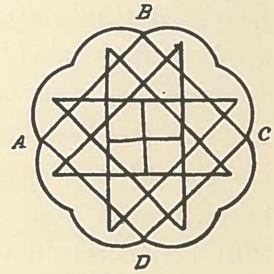


FIG. 26.

Ce processus complexe, issu d'une figure simple, se poursuit. On emboîte les motifs les uns dans les autres. Des cercles sont inscrits dans des polygones, des quatre-feuilles dans des carrés, des rosaces dans les rectangles, des carrés, des quatre-feuilles dans des cercles, etc. Des nouvelles relations apparaissent. Elles déterminent d'autres compositions encore, d'une ordonnance à la fois inextricable et parfaite, tracées à l'aide du compas et de la règle, selon des lignes toujours nettes et précises. Ce sont, inscrits sur les pierres, les exercices, d'un mathématicien habile, qui analyse, qui découvre et qui recompose, et qui n'oublie pas de marquer dans ses tracés les stades et les résultats de son enquête.

Les formules ainsi obtenues sont souvent répétées et distribuées l'une à côté de l'autre. On les réunit par entre-croisement, par enlacement, par enchaînement, pour former une tresse ininterrompue. Nous la reconnaissons, analysée, décomposée, précisée et développée dans plusieurs de ses éléments, réunis de nouveau en un tout homogène. Certaines rosaces, certains polygones de Nicorzminda, d'Ahtala (pl. XXIII,-38), de Tzougrougacheni (pl. XXIII,-39), de Hahpat (pl. XXV,-43), de Djoulfa (pl. XXIV,-41), du hatchkar princier du XVII^e^ siècle de Grand Mazra (pl. XXV,-42) d'une complexité extrême, montrent le dernier terme de la décomposition analytique de la tresse.

Nous avons distingué les stades du travail de composition. Le point de départ a été pour nous l'entrelacs synthétique, si étroitement et si continûment associé au dessin qu'il décrit, que son parcours est presque indiscernable, d'autant plus qu'il se complique d'entrelacements et d'entre-croisements. On ne distingue pas non plus le nombre des tiges ou des brins toujours instable. La largeur de la tresse n'est pas un indice suffisant à cet égard. Celle qui, coupée ou déchirée,

donne six bouts, peut être formée par l'entrelacement d'une seule tige, tandis que la tresse à quatre bouts peut être obtenue par la combinaison de deux.

Or, ce n'est pas dans un fil pris isolément qu'il nous faut chercher la valeur du dessin, mais dans le système d'entrelacs, dans ses nœuds, dans l'unité de l'ensemble. Distinguer, dégager une de ses parties composantes serait la négation de ses valeurs.

Et pourtant, cette tresse si unie et si fortement constituée implique toute une série de formules géométriques cachées dans ses replis. Les lignes droites, les angles formés par le croisement, les courbes déterminées par l'enlacement se combinent en différentes figures. Sans que rien soit changé à la structure de l'entrelacs, on y découvre des zigzags, des losanges, des carrés, des triangles. La décomposition analytique souligne ces figures, les dégage et les met en lumière. Elle supprime certaines parties d'une tresse pour isoler les autres. L'entrelacs, après transformation, se présente, non comme un tout dont les parties sont confondues, mais comme une collection d'éléments distincts. Ce sont les tresses formées par l'enchaînement des losanges, des triangles, des cercles. Le dessin de chaque fil de l'entrelacs devient nettement visible. On se rend compte de leur nombre sans avoir recours à un procédé artificiel comme le déchirement. Pourtant l'ensemble n'a rien perdu de son unité. L'enchaînement étant en définitive, par excellence, procédé de décomposition et procédé de liaison, il isole et il combine à la fois. On recompose la tresse d'après ses trésors cachés, selon les formules trouvées dans ses propres replis. Le carré, le losange, le cercle, la croix, etc., ne sont pas enlacés, ni enchaînés l'un à l'autre : ils servent d'axe à la distribution des enlacements. Les nœuds d'une tresse dessinent leur silhouette par leur parcours. Ils les soulignent, ils les précisent avec netteté.

Mais la décomposition analytique ne se contente pas de ce compromis. Elle s'applique maintenant, non à l'anatomie d'une tresse, mais à la construction des figures rudimentaires; celles-ci impliquent des diagonales, des axes, des rayons. On précise ces lignes souvent abstraites et accessoires. On les souligne et on trouve dans leur combinaison une série de nouvelles figures ayant, elles aussi, une valeur ornementale. Cette géométrie analytique atteint sa perfection avec le polygone, qui apparaît comme le résultat d'un long calcul. Il cristallise sa vie propre, sa structure particulière, son éloquence.

En reconstituant toutes ces démarches de l'invention, nous avons pu relier l'une à l'autre deux formes opposées et même antithétiques : la tresse synthétique et le polygone analytique. Chacune d'elles paraît avoir son sens et ses origines bien distinctes. Nous n'aurions jamais osé les rapprocher si toutes deux ne se rencontraient pas dans la même région, à la même époque, sculptées sur la même dalle, sur le même hatchkar arménien. Cette rencontre nous amène à certaines conclusions.

La tresse synthétique implique le polygone. En analysant celle dont le déchirement dégage six bouts, on s'en rend bien compte. En effet, en la prenant sur une longueur de trois plis on constate qu'elle se décompose automatiquement en un carré posé sur sa pointe et en deux rectangles qui s'entre-croisent. Les figures ont un centre commun. Ce thème se retrouve dans tous ses détails sur un hatchkar de Sainte-Gayané à Wagarchapad (pl. XVIII,-30). Chaque groupe de trois plis y étant adapté à un carré, la silhouette est plus régulière et plus précise, ce qui permet de relever avec facilité tout un système de figures géométriques. On y reconnaît l'étoile à huit pointes formée par la combinaison de deux carrés, bien dessinée par le profil extérieur du motif. L'étoile du type Ghelat est annoncée par la croix. Enfin toutes deux impliquent l'octogone.

Toutes ces figures, dont nous avons étudié la genèse en les prenant une à une, sont réunies et synthétisées par l'entrelacs de Sainte-Gayané. Or, cet entrelacs est une fraction de tresse synthétique : tresse et polygone sont donc inséparables. L'une détermine l'autre, l'une annonce l'apparition de l'autre, avec toutes les particularités de sa structure.

En Transcaucasie, la vitalité de la tresse synthétique est vraiment considérable. Elle se rencontre au VIIe siècle (Zouartnotz, 641) aussi bien qu'au XVIIe siècle (hatchkar princier de Grand Mazra). Elle accompagne souvent le polygone en indiquant ses origines. Plusieurs monuments, plusieurs hatchkars réunissent toute la gamme des variations marquant le passage d'une forme à l'autre.

Le hatchkar d'Ani (XIIe s.) (pl. XVIII,-31) présente à côté de la tresse synthétique, située dans sa partie supérieure et dans deux autres écoinçons, la tresse formée par l'enchaînement des losanges (partie droite du registre du milieu), les figures formées par l'accentuation des diagonales des carrés (partie gauche du second registre) et les étoiles à huit pointes (partie droite du même registre). Un autre hatchkar du XIIe siècle (pl. XVIII,-29) réunit la tresse synthétique, l'entrelacs formé par l'enchaînement des cercles, la tresse dont les nœuds sont distribués par la croix ornementale, la rosace occupant la partie inférieure, et par des rectangles (partie droite du registre du milieu), l'entrelacs formé par la combinaison des cercles et des diagonales d'un carré, et les étoiles à six pointes formées par la combinaison de deux triangles, qui sont ici inscrits dans des cercles. Le hatchkar de Bossar-Ghetchar (XVIe s.) (pl. XXIV,-40) présente la tresse synthétique, la tresse décomposée par enchaînement et le polygone (étoile à huit pointes formée par deux carrés juxtaposés).

De même en Géorgie, on peut signaler la présence simultanée des polygones les plus complexes (Koutaïs, 1003, Nicorzminda, XIe s., Samtavro, XIIe s.), des rosaces (Ghelat, 1125), des tresses formées par l'enchaînement (Nicorzminda, Samtavissi, XIe s.) et des tresses synthétiques. Cette présence du thème primi-

tif, non oublié, repris avec les variations qui en dérivent, confirme que c'est sur lui qu'on a basé les calculs.

Les hatchkars arméniens sont comme les tables des matières du thème et de ses variations. Ils donnent toute la gamme. C'est comme si l'on avait tenu à inscrire sur ces dalles les éléments du calcul complet, point de départ, stades intermédiaires, résultats. Si le hatchkar de Sainte-Gayané présente en une seule combinaison le résumé de plusieurs polygones, celui d'Ani montre chaque formule isolée et placée à côté de l'autre.

Le passage de la tresse au polygone n'a pas été immédiat. Les différentes solutions appartiennent à plusieurs époques. Les hatchkars d'une époque relativement tardive (XI^e^-XII^e^ s.) résument plusieurs périodes chronologiques, plusieurs cultures, car ils révèlent la transformation d'une tresse chaldéenne en un polygone arabe.

En effet, la tresse à deux et à quatre brins est gravée sur plusieurs objets trouvés à Suze (deuxième niveau, 3000-2500 av. J.-C.) (1). L'art hittite en fait aussi usage. On la voit sur les bas-reliefs de Sankje-Genzi (2), dans la grotte de Zeus en Crète, sur les sceaux cylindriques (XIV^e^-XIII^e^ s. av. J.-C.) (3). Elle devient si familière à cet art qu'elle permet de reconnaître, à elle seule, la série des cylindres syro-cappadociens (4). Elle s'y présente sous une forme déjà évoluée. Elle y esquisse des polygones (5).

Il est important de noter qu'en Arménie même, on en signale des exemples. Sur une ceinture de bronze du XIII^e^ s. av. J.-C., trouvée par M. Achkarbek Kalantar à Erasgavor (pl. I,-1) près de Chiracavane (actuellement au musée d'Erivan, n° 958), on reconnaît la tresse à deux brins que nous avons si souvent vue parcourir les hatchkars arméniens, les bases, les chapiteaux, les encadrements des fenêtres des églises en Géorgie. Ce sont les mêmes lignes, la même structure, le même traitement graphique. On serait porté à croire que c'est la même main qui les a dessinées.

On la retrouve beaucoup plus tard en Égypte, à Baouit et à Saqqara, dont les églises appartiennent au V^e^-VI^e^ s.; elle s'y décompose en losanges et en cercles (6). Mais dans ce vaste intervalle, la tresse avait été conservée par les barbares, en particulier par les populations scythiques de la steppe sud-orientale de l'Europe et des bords de la mer Noire (7). On sait à quel point elle s'est imposée

(1) Salle Morgan au Louvre, n^os^ 203, 221, 228.
(2) *Syria*, 1924, t. V. pl. II, fig. 7.
(3) Otto Weber, *L'art hittite*, MCMXXII, pl. 48.
(4) Ward, *The Seal cylinders*, 1910, p. 236 et suiv.
(5) G. Contenau, *La Glyptique syro-hittite*, 1922, pl. XV, fig. 98, 103; pl. XVI, fig. 108, 109; pl. XLVI, fig. 345.
(6) Cerdat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904-1905. Anibel, *Excavation et Saqqara*, Le Caire, 1908.
(7) Saraïly Kijati, Ermitage de St-Pétersbourg, n° 927/19.

à l'Occident au cours du haut moyen âge. Elle parcourt les chapiteaux de Saint-Vital (547), les plaques de Chancel de Saint-Apollinaire le neuf (558), de Ravenne (1), les mosaïques de Carthage.

Mais c'est surtout chez les Arabes qu'elle acquiert une singulière ampleur. Elle leur offre matière aux expériences géométriques, aux calculs savants et raffinés, si familiers à leur pensée spéculative. Les Arabes étant les maîtres en Géorgie et en Arménie durant presque trois siècles, on peut supposer que ce sont eux qui ont en grande partie inspiré les formes dont nous avons vu le prodigieux développement.

La méthode des polygonistes du Caire se retrouve dans la géométrie ornementale de Nicorzminda, d'Ani et d'Ahtala. La combinaison des lignes circulaires que nous avons relevée sur plusieurs hatchkars arméniens, se retrouve à la grande mosquée de Kairouan. L'étoile à huit pointes formée de deux carrés juxtaposés de Tamatchlou y figure elle aussi. La même étoile, accompagnée de tiges continues et entre-croisées dessinant sa silhouette, peut être signalée à Qal'a des Benî Hammâd (sur les pavages du Dâr-el-Bahar), où elle se présente sous un aspect identique à celui des étoiles de Sainte-Gayané et du hatchkar d'Ani. M. Marçais, qui cite ces exemples arabes (2), supposent qu'ils ont des origines persanes. La situation géographique de l'Arménie peut confirmer cette hypothèse. Ce qui est sûr, c'est que le génie analytique des Arabes a puissamment contribué à cette élaboration. Il a décomposé la forme, il l'a précisée, il l'a reconstruite. Son intervention se manifeste dans la complexité linéaire, dans la richesse inouïe des combinaisons, dans la finesse de la facture, dans la perfection de la géométrie.

Telles sont probablement les sources. Malgré la diversité des provenances, les figures se présentent, non comme une collection d'éléments dont chacun garde sa personnalité et son indépendance, mais comme un système de formes dont l'évolution est rigoureusement organique. Chacune d'elles est annoncée et prévue par l'autre ; chacune d'elles détermine une série de nouvelles créations. Cette unité ne peut être déterminée que par un accord profond des éléments. Les apports de l'extérieur n'ont pas le caractère d'interventions étrangères, ce sont des compléments naturels. Ils collaborent à la genèse des formes sans contredire ou paralyser leur mouvement. Le terrain était bien préparé en Arménie et en Géorgie, puisque depuis des siècles les anciens occupants du pays y employaient communément des éléments déjà très habiles de ce décor.

Quant à la distribution de ces thèmes en Transcaucasie, elle n'est pas toujours égale et proportionnée. La Géorgie est moins profondément pénétrée par le

(1) Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, p. 192-193.
(2) *Manuel d'art musulman*, Paris, 1926, t. I, p. 179.

génie analytique. Elle emploie surtout les tresses formées par enchaînement, et elle en offre un vaste répertoire. La construction de ses polygones est plus serrée ; l'enlacement, l'entrelacement, l'enchaînement de leurs parties assurent l'unité d'un système plus homogène, plus étroitement lié.

L'Arménie, par contre, est toute imbue d'esprit analytique. Ses innombrables hatchkars représentent toutes les variétés possibles d'une tresse décomposée. L'enchaînement y est beaucoup moins pratiqué. Par contre l'entre-croisement, qui détruit l'unité d'une forme, y reçoit un développement particulier. Ses polygones sont d'une géométrie parfaite, chaque ligne y est nette et bien précise, chaque élément facilement lisible. La virtuosité du calcul y confine souvent à la sécheresse. On sent que le procédé a acquis une qualité dogmatique.

Le même esprit se manifeste aussi dans la facture du relief. Celui-ci est d'une monotone régularité. Le modelé répugne à la variété. Il a été calculé, lui aussi, à l'aide de la règle et du compas. C'est seulement en creusant des vides autour de la silhouette du dessin qu'on dégage les contours, procédé ordinaire de la sculpture méplate. Le fond reste caché dans la profondeur et il se perçoit comme une nappe d'ombre, sur laquelle s'enlèvent les figures, pareilles aux dessins blancs d'une dentelle. Ce caractère graphique est précisé encore par des rainures qui parcourent l'entrelacs, répétent son dessin et le soulignent d'un trait d'ombre.

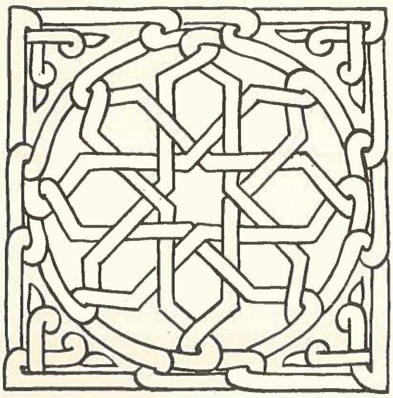
En Géorgie, l'échelle est généralement plus développée, les creux plus accentués, la facture entre moins dans le détail, tandis qu'en Arménie, l'échelle des compositions est beaucoup plus petite, les creux du fond moins prononcés ; l'ensemble est plus compact, les contours sont plus fins, la virtuosité du ciseau rappelle le travail de l'orfèvre.

Ainsi nous avons pu suivre dans l'évolution de l'entrelacs, en Transcaucasie le développement d'une tendance mathématique. C'est un véritable culte du chiffre et de la géométrie qui s'impose à la forme ornementale. Une œuvre d'art ainsi conçue n'est pas le résultat d'un jeu. Ce n'est pas la fantaisie ou le caprice de l'artiste qui a dirigé son ciseau. Ce n'est pas une improvisation qui a spontanément trouvé cette diversité de formes ; c'est le rigoureux calcul d'une science maîtresse de tous ses procédés. Le sculpteur est un géomètre. Il cherche les solutions de problèmes d'ordre mathématique et il inscrit ses exercices sur la pierre.

Ses procédés sont essentiellement analytiques. Ils décomposent la forme en ses éléments. Ils la fragmentent, ils brisent son unité. Le cercle est conçu comme un système de rayons et de quarts de cercle ; le carré, comme système de diagonales et d'axes ; le polygone, comme une combinaison de différentes figures rudimentaires : deux carrés, deux triangles, etc. La forme n'est jamais unité, mais réunion d'éléments. Ces calculateurs travaillent, non pas à la recherche de

nouvelles synthèses, d'unités nouvelles, mais à la fragmentation et à la décomposition analytique de quelques formes rudimentaires.

Cette évolution, nous l'avons brièvement indiquée dans le passage de l'entrelacs chaldéen et hittite au polygone de l'Islam. Le même hatchkar d'Ani ne nous montre-t-il pas, en effet, côte à côte, une tresse telle que nous l'avons vue sur plusieurs objets trouvés à Suse, sur la ceinture d'Erasgavor et le polygone de Qal'a des Beni Hammâd. Le génie arabe a joué dans cette formation un rôle de premier ordre. On l'y retrouve, enivré de chiffres, de lignes d'angles, de figures, d'algèbre. Il donne des suggestions nouvelles aux chercheurs de formules, il les dirige, il collabore à l'épanouissement d'une culture toute basée sur la pensée abstraite.



II

L'ORNEMENT GÉORGIEN

La technique de la composition de l'ornement en Géorgie présente de nombreux rapports avec celle de l'ornement roman. La plupart des motifs qu'on voit sur les façades et sur les chapiteaux de l'Occident se retrouvent en Transcaucasie. Ainsi, en parcourant un répertoire qui nous est familier, on peut trouver des exemples d'analogie ou même de similitude avec l'art de ces régions lointaines.

Un des motifs élémentaires de l'art roman, que nous appellerons le motif I, consiste dans la combinaison suivante : c'est « un rinceau qui se compose toujours d'une tige unie courbée régulièrement, ayant alternativement à droite et à gauche des feuilles qui garnissent le creux de la courbe ; ces feuilles, dont un côté est souvent lisse, présentent de l'autre trois ou quatre dents qui correspondent à des évidements de la surface ». M. Marquet de Vasselot, à qui nous empruntons cette description (André Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, seconde partie, p. 894) en cite des exemples à Viviers, Marigny, la Trinité de Caen, Cérizy la Forêt, Saint-Aubin d'Angers, Déols, Angoulême, Saint-Seurin de Bordeaux, Côme, Toulouse; nous ajouterons ceux de Saint-Sever, de Saint-Martin d'Ainay à Lyon, d'Écurat, de Pécs (Hongrie), d'Hildesheim (Allemagne), de Saint-Michel de Pavie, de Saint-Ambroise de Milan, de Saintes, de Vaison, de Pont-l'Abbé, d'Anzy-le-Duc, etc. Il est inutile d'allonger cette liste, car l'ornement est très répandu. Pour la Géorgie, nous nous contenterons de citer ceux de Nicorzminda (XI^e^ s.), de Savané (XI^e^ s.), d'Ikortha, de Coumourdo (X^e^ s.), d'Ahtala (pl. XXXI,-49), de Samtavro (XII^e^ s.), de Phitoreti (XIV^e^ s.).

On trouve sur le portail de Beaumais (Calvados), deux bandes décoratives dont chacune comporte ce motif. Ces deux tiges, bien qu'elles soient parallèles et que toute une série de leurs points se rencontrent, gardent leur indépendance accentuée par la différence des proportions. Il n'en est pas de même pour un

fragment de la partie droite de ce dessin où on signale une coïncidence d'échelle. Un autre motif déterminé par la disposition symétrique de ces rinceaux apparaît. Il consiste en un cadre formé par des tiges, dont le contour donne sensiblement un as de cœur, à l'intérieur duquel sont placées les palmettes. C'est un nouveau dessin ornemental ayant sa propre unité et sa propre ordonnance. Son apparition est dans ce cas peut-être imprévue comme le confirme, dans une partie gauche, l'asymétrie grandissante de deux tiges, tracées chacune à part.

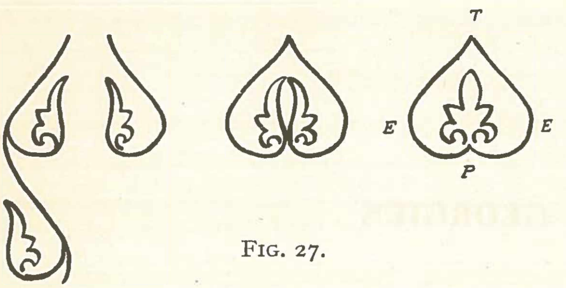
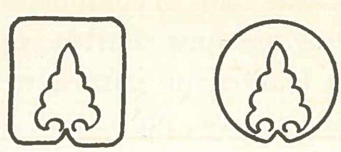


FIG. 27.

Ce nouveau motif déjà isolé et se présentant comme une unité ornementale qui ne se fragmente pas, se retrouve sur plusieurs chapiteaux et plusieurs tailloirs de Vezelay. C'est un dessin complet et qui ne se prête plus à une décomposition (fig. 27). La suite de ses transformations nous prouve qu'on oublie souvent ses origines. Ainsi, les deux palmettes se réunissent en une seule à Aulnay, à Lescur et à Moissac par exemple. Deux tiges dessinent le cadre et donnent une seule palmette. Le cadre lui aussi peut varier. On trouve des exemples où ce motif reste reconnaissable bien qu'il prenne la forme d'un cercle (Adaste, Hautes-Pyrénées), d'une figure se rapprochant du carré (fig. 28) (Saint-Savin, Hautes-Pyrénées), ou d'un rectangle allongé (Saint-Martin d'Ainay à Lyon, Saint-Aignan, le Thor, Saint-Gaudens, Moissac, etc.).


FIG. 28.

On retrouve cet ornement en Géorgie, à Ichkhan (x^{e} s.), Coumourdo (x^{e} s.), Koutaïs (1003), Nicorzminda (xi^{e} s), Mzhet (1020), Bana (x^{e} s.), Samtavro (xii^{e} s.), Phitoreti (xiv^{e} s.), Tzougrougacheni (pl. XXXI,-50), etc. Le cadre circulaire existe à Koutaïs (pl. XXXII-51), Mgvimi, Tiflis (Château de Meteh), le cadre rectangulaire à Ikortha (pl. XXX,-48).

Avant de continuer l'analyse de la technique ornementale, nous devons fixer les points essentiels de ce thème, composé d'une palmette et de son cadre que nous appellerons le motif II. Le point de rencontre des deux tiges, formant angle aigu, sera désigné par la lettre T, le point qui lui est opposé par la lettre P, le point où les tiges sont le plus écartées l'une de l'autre par la lettre E (fig. 27).

Si le doublement symétrique du rinceau a déterminé un nouveau thème ornemental (le second motif), ce dernier, doublé à son tour, en produit encore un autre. Tantôt les motifs doublés s'unissent en T (Saint-Benoît-sur-Loire, Pons (passage de l'hôpital), Talmont, Rioux, Saint-Gemme, Surgère), tantôt en P (Saint-Ambroise de Milan). Ainsi naît une nouvelle unité ornementale dont le

tracé extérieur se rapproche de celui du chiffre huit (8) (fig. 29). Des exemples géorgiens de cette composition peuvent être signalés à Nicorzminda (pl. XXXIII,-52) (sur un des stylobates et sur le décor de la coupole du porche ouest), sur un moulage du musée de Tiflis, à Kvatahevi (XIIe s.), etc.

Une autre composition est déterminée par l'emboîtement des deux parties symétriques du type 8 l'une dans l'autre. On fait glisser un des motifs II constituant l'ensemble le long de son axe. Le point T de l'un est ainsi transporté vers le point P de l'autre. La palmette d'un de ces motifs joue à son tour le rôle du cadre à l'intérieur duquel est placée une autre palmette, comme on peut le voir à Aulnay, Anzy-le-Duc, Saint-Benoît-sur-Loire, en France, ainsi qu'à Samtavro et à Nicorzminda en Géorgie.

Si, à Samtavro, les deux moitiés emboîtées ont des proportions à peu près égales, à Nicorzminda (pl. XXXIV,-54,55), le motif emboîté, qui s'insère presque tout entier dans l'autre, est d'une échelle sensiblement réduite. Au château de Meteh, à Tiflis (pl. XXXV,-56) (encadrement d'une fenêtre), il est tout entier inscrit à l'intérieur.

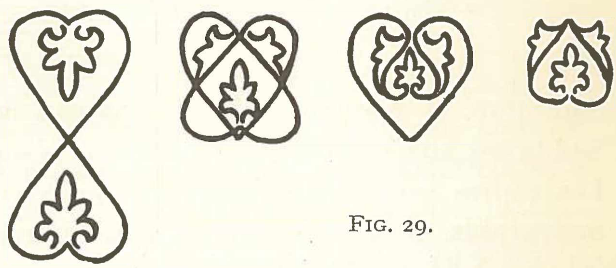


FIG. 29.

C'est le motif II dont les palmettes ont légèrement changé. Elles épousent par leur contour celui d'un cadre, elles en jouent aussi le rôle, et une troisième palmette s'inscrit entre elles. Le point P d'un des motifs est ainsi le point T de l'autre, tandis que les extrémités de ses feuillages correspondent au point P de ce dernier. Cette composition, très répandue en Europe, existe à la Charité-sur-Loire, à Saint-Dié, à Souvigny, à Cluny (fragments au musée de Cluny, à Paris), à Figeac, à Moissac, à Gyulafehérvàr (Hongrie), à Saint-Eustorge de Milan, à Saint-Jacques de Ratisbonne, etc.

En supprimant la tige extérieure (E-P-T) renfermant l'ensemble, on ne garde que la partie du dessin formée par les feuillages de la palmette. Ceux-ci jouent le rôle du cadre en se prolongeant par des feuilles inscrites entre eux. C'est une nouvelle variation du motif II, suggérée par la possibilité de donner une double interprétation au feuillage, déjà signalée dans le précédent exemple (Charlieu, Rioux, Anzy-le-Duc, Nicorzminda, Samtavro).

Le type 8 peut être à son tour doublé, en entre-croisant deux de ses éléments à angle droit et en les centralisant en T. De là, une sorte de quatre-feuilles. La formation de cet ornement peut être également interprétée comme la combinaison de quatre motifs II, inscrits dans un carré dont les diagonales coïncident, soit avec leurs axes T-P, soit avec leurs tiges T-E. Le premier cas se trouve à Pécs et

à Saint-Eustorge de Milan, le second à Saint-Marc de Venise et au Douhet. Dans ce second cas le même dessin glisse autour de son centre et se déplace à 45°. Ce mouvement suffit à transformer son aspect, les cadres correspondant aux axes diagonaux. C'est une véritable magie ornementale : un léger décalage du dessin suffit à dégager ses différentes possibilités rythmiques. Ainsi, sans modifier les lignes en rien, on change du tout au tout leurs effets. Des exemples de ces quatre-feuilles peuvent être notés à Nicorzminda, à Ghelat (pl. XXXIII,-53) et à

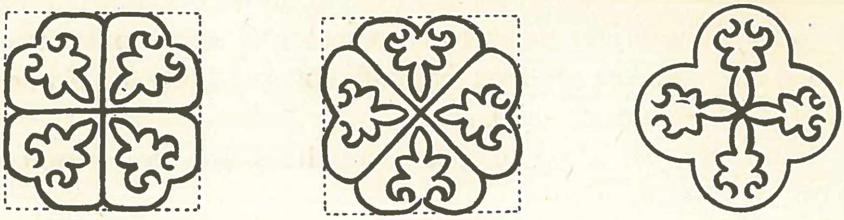


FIG. 30.

Samtavro. A Koutaïs, à Tiflis, château de Meteh, à Hopi, à Bédia et aussi à Samtavro une variation sur ce thème résulte du développement de sa structure. Les cadres sont alors réunis en un véritable quatre-feuilles dont l'unité est inséparable. Les palmettes restent toujours inscrites à l'intérieur (fig. 30) (pl. XXXVI,-57; XXXVII,-58).

La distribution des motifs II l'un à côté de l'autre en file horizontale, prépare la formation de plusieurs motifs nouveaux. Cette composition étant extrê-



FIG. 31.

mement répandue, nous citerons ici seulement quelques exemples-types. On peut les observer à Moissac, à Vézelay, à Charlieu, à Montmajour, à Rioux, pour l'Europe, et à Ikortha, à Nicorzminda, à Mgvimi, à Koutaïs, Hahoul, pour la Géorgie, où les points T sont placés sur les mêmes niveaux.

Ils sont alternés souvent par une feuille F qu'on inscrit dans l'écoinçon TE, entre deux motifs voisins pour assurer la continuité de l'ensemble. Celui-ci est formé d'ornements dont chacun garde sa propre structure intacte.

En fragmentant le cadre en T, on déplace les axes, on les fait passer en E, point de rencontre des deux motifs. La feuille F devient l'axe d'une nouvelle figure, le motif III, composé de deux moitiés des cadres du motif II réunies d'une nouvelle manière (fig. 31).

La technique d'une autre variation sur ce thème est encore plus simple. Lorsque les motifs II placés l'un à côté de l'autre ont gardé leurs palmettes dédoublées, la fracture du cadre en T détermine automatiquement le nouvel ornement. La palmette ainsi constituée peut être signalée à Pons (passage de l'hôpital), à Médis (façade) à Civray, et à Hahoul (fig. 32), où elle parcourt plusieurs impostes et plusieurs consoles (pl. XXXVIII,-59), ainsi qu'une archi-

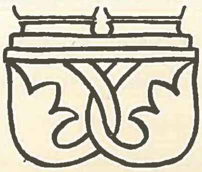


FIG. 32.

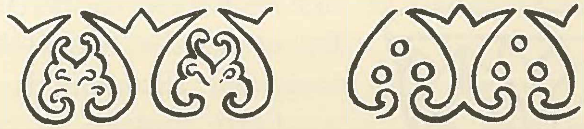


FIG. 33.

volte, où elle alterne avec le motif II, dont la décomposition a déterminé ses lignes.

Cette formation n'est pas toujours brusque et inattendue. On peut signaler des intermédiaires. Ainsi à Saint-Michel de Pavie et à Bana, la palmette centrale s'équilibre encore avec celle qui vient de se former. L'ensemble se présente comme l'alternance de deux différentes palmettes ayant chacune sa propre valeur. Parallèlement on constate à Auzon, à Nevers et sur la façade de Bana l'atrophie de la palmette primitivement encadrée. A Bana (fig. 33) on l'a remplacée par trois petits points décoratifs.

La troisième variante s'obtient, non par un traitement extérieur, comme dans le cas précédent, mais par une combinaison à l'intérieur du cadre du motif II. On fait en quelque sorte se pénétrer deux motifs du type II, de telle manière que l'axe PT pour chacun d'eux passe au point E du motif voisin et inversement, ce qui donne un motif axé sur TEP. La palmette change de silhouette en suivant les contours de ces deux cadres. Le processus de cette transformation peut avoir deux stades. C'est d'abord l'emboîtement qui transforme la palmette (Pons, Chadenac, Talmont, Saint-Michel d'Entraigue, Fenioux, Pont-l'Abbé, Nicorzminda et Ghélat) (fig. 34), et puis la suppression du cadre dégageant le nouveau dessin (Rieux, Hagetmau, Saint-Sever, Ichkhan (fig. 35) et Koutaïs).

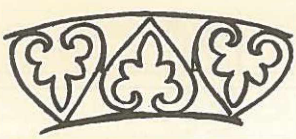


FIG. 34.

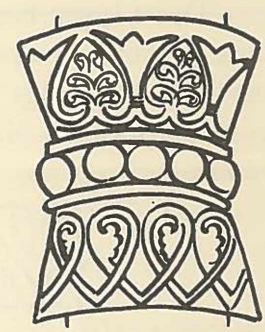


FIG. 35.

Tels sont les ornements dont la formation est déterminée par la distribution horizontale du motif II. On le trouve quelquefois avec le point T placé alterna-

tivement en haut et en bas (Hagetmau, Hahoul (fig. 34), ce qui varie la monotonie rythmique de l'ensemble. Ces motifs étant rapprochés l'un de l'autre, le point T de l'un coïncide avec le point E de son voisin. Les branches entre T et E se confondent. La fracture du cadre en T les réunit définitivement. Ce point étant transporté en E du motif voisin, sa tige est maintenant reprise par celle de ce dernier. Il la prolonge, non pas dans la direction T, point de sa fracture, mais vers E et P. C'est une seule ligne ininterrompue qui dessine tous les cadres (Ruffec, Foussais, Nersac (pl. XL,-63) et Goudaretchi, Tchala-Erdy (claveau trouvé aux environs), Nicorzminda (fig. 37).

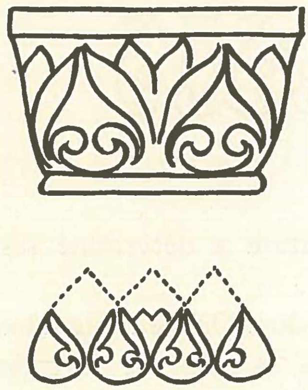


FIG. 36.

Cette rupture du cadre, appliquée à un ensemble où les palmettes sont dédoublées, dégage automatiquement un fragment. Il se compose d'une branche (E T) (qui en résume deux, confondues en une seule) et de deux palmettes attachées à ses extrémités (P). Ce sont deux rinceaux combinés dont le tracé se rapproche de la lettre S. A Ruffec, ce motif fait encore partie de l'ensemble ; à Rioux, il est définitivement isolé. En Géorgie, on peut en citer des exemples à Nicorzminda, à Goudaretchi, à Saint-Jean de Tiflis et à Phitoreti. A Koutaïs (pl. XXXII,-51) il décore une archivolte d'une frise continue.

Deux types S symétriquement réunis en P-T forment un ensemble qui combine le motif II avec le motif III. Tous deux sont tracés sur le même axe et les parties de leur tige entre E et T sont, comme nous l'avons noté, confondues. On voit ces motifs à Milan (Musée du Castello, nº 606, et à Saint-Eustorge), à Saint-

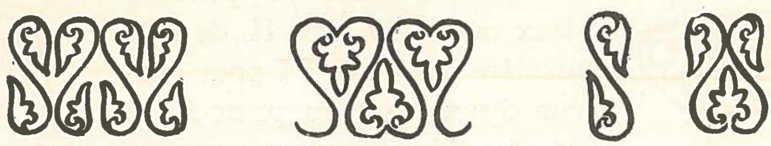


FIG. 37.

Marc de Venise, à Pécs (Hongrie), à Echillais, à Ecurat, à Saint-Jean de Valence, ainsi qu'à Nicorzminda (pl. XL,-64) à Ahtala (pl. XLIV,-69, XLVI,-71), à Koutaïs et à Ikortha. Cet ornement se retrouve souvent dans les manuscrits où il figure d'une manière ornementale la majuscule დ, notre D (1). (Évangile de Djrouch, 936, Bibliothèque du Musée ethnographique de Tiflis, nº 1.667, p. 28 (fig. 38).

(1) Cette lettre se compose d'abord d'un O avec un trait portant directement sur la courbe ō. Dégagée ensuite, cette ligne est réunie avec le O par une branche verticale დ, et c'est ce tracé qui est le plus conforme à l'interprétation ornementale signalée.

Un autre type ornemental, très répandu lui aussi en Géorgie, est la rose. A l'Ahtala (pl. XLI-,65), elle est composée d'une suite de rinceaux dont les tiges dessinent une sorte de quatre-feuilles. Une rose composée du motif II répété huit fois, peut être observée sur un clef de la Couronne, et à Ahtala où le même motif rayonne, le point T dirigé vers le centre de l'ensemble. A Koutaïs (pl. XLII,-66), la rose comporte le même nombre d'éléments, mais les cadres des motifs II étant supprimés ce sont les palmettes seules qui parcourent la circonférence. A Ahtala encore, on trouve une rose à treize (pl. XLIII,-68) et à dix-huit (pl. XLI,-65) palmettes distribuées de la même manière.

Ces motifs élémentaires servent de point de départ à toute une série de compositions des plus variées. On les combine l'un avec l'autre, on multiplie leurs dessins, on les superpose, on les juxtapose, on les inscrit l'un dans l'autre, on les entre-croise, formant ainsi un répertoire ornemental d'une richesse inouïe. A Nicorzminda (pl. XXXIV,-54, 55), le motif du type en 8, avec ses parties emboîtées l'une dans l'autre, se combine avec le motif III. A Ahtala, trois motifs II sont emboîtés l'un dans l'autre en se combinant avec des palmettes attachées en T (pl. VIII,-15). A Kvatahevi, le type en 8 est complété par deux motifs II meublant le triangle entre les deux moitiés de l'ensemble, etc.

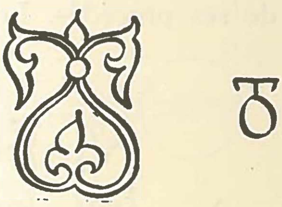


Fig. 38.

Il nous est impossible de dresser un catalogue de ces variations. Ce sont seulement les principes de leurs combinaisons, leur mécanisme, que nous tenions à établir. J'emploie ce mot à dessein : il semble bien en effet que, les prototypes une fois fixés, tout le système se développe avec rectitude, sans « caprice » et sans invention nouvelle. On les multiplie, on les associe, et ces courbes immobiles dessinent les figures les plus complexes et les plus différentes. En connaissant le motif primaire et quelques-uns de ses procédés de distribution, on peut déchiffrer les éléments de la formation d'une structure ornementale même très complexe. Celle-ci ne résulte pas d'une improvisation spontanée. Elle n'est pas pure fantaisie linéaire, comme on serait peut-être trop souvent porté à le croire. Elle résulte d'une sorte de calcul mathématique, d'une géométrie savamment établie, dont les formules déterminent chaque point du parcours d'une ligne et le mouvement de chaque courbe. Il n'y a pas d'accident, il n'y a rien d'imprévu. La décomposition analytique d'un ensemble peut ramener toute la richesse d'un labyrinthe à une seule ligne, à une seule courbe. Le motif prototype, soumis à la multiplicité des formules, se retrouve à travers les variations.

Ces ornements sont très répandus en Géorgie. Leur richesse est exubérante. Ils envahissent les tours-lanternes, les encadrements des fenêtres, les chapiteaux.

les bases, les colonnes, les façades. Mais ces ornements ne sont pas employés seuls. L'entrelacs, dont nous avons fait l'étude à part, s'y ajoute. Il parcourt souvent les mêmes surfaces, il a la même autorité et la même ampleur. Ce sont les deux formes décoratives les plus utilisées. Elles sont souvent placées l'une à côté de l'autre, et cette rencontre sur le même édifice, dans la même partie, sur la même pierre entraîne leur combinaison ou même leur collaboration. L'artiste inscrit l'entrelacs dans un ensemble ornemental, il inscruste l'ornement dans l'entrelacs. Les deux formes sont souvent inséparables, elles se confondent et se pénètrent. La technique de l'entrelacs collabore avec la technique ornementale. Elle intervient dans l'ornement, tantôt comme un élément organisateur, tantôt comme un élément destructeur. Elle recompose l'ornement, elle lui prête quelques-uns de ses procédés. Lorsqu'il s'agit d'une tresse synthétique, elle donne à l'orne-

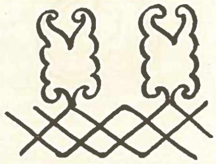


FIG. 39.

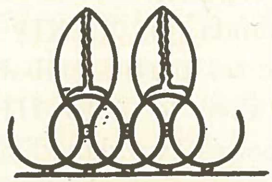


FIG. 40.

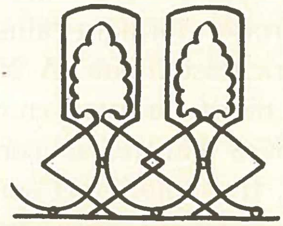


FIG. 41.

ment un caractère plus ferme, plus compact et plus organique. Lorsqu'il s'agit d'un entrelacs analytique, il détruit et décompose l'ornement.

Dans une première série, entrelacs et ornement gardent leur propre structure et leur indépendance relative. A Samtavissi (XLV,-70) et à Ahtala (pl. XLVI,-71) on trouve la tresse reliée à des palmettes. Celles-ci sont attachées à chacun des seconds plis, d'un seul côté. La tresse se présente ainsi comme l'enlacement des tiges des feuillages ornementaux (fig. 39).

A Savané et à Nicorzminda (pl. XLVII,-72), la même combinaison est réalisée avec les cercles enlacés. Un cercle sur deux s'interrompt au point d'entre-croisement et se prolonge par des tiges que terminent des palmettes ornementales (fig. 40).

Nous n'avons jusqu'à présent que des palmettes associées à l'entrelacs. A Samtavro, c'est le motif II tout entier. La tresse est faite de losanges et de cercles enchaînés. La pointe du losange soutient la palmette, les branches des cercles sont prolongées par les cadres (fig. 41).

Dans de nombreux exemples, la série des motifs ornementaux est encadrée des deux côtés par un système d'entrelacs. Sur un stylobate de Nicorzminda (pl. XLVIII,-74), nous avons des palmettes contreposées, entre deux bandes de cercles enlacés. Un cercle sur deux s'interrompt au point d'entre-croisement, et ses lignes se prolongent, soit par la tige du cadre, soit par la palmette (fig. 42).

Sur un chapiteau du narthex ouest de la même église on trouve la combinaison du même ornement avec la tresse dont les nœuds sont disposés en croix continue. Les tiges de ces entrelacs sont prolongées d'un côté par celles du cadre des motifs II occupant la partie inférieure.

Dans ces combinaisons, les deux formes restent relativement indépendantes. L'une n'a pas encore pénétré l'autre. Les petites modifications de structure n'altèrent ni le dessin ni l'effet. Chacune des données reste reconnaissable. On les a simplement placées l'une à côté de l'autre en reliant certaines de leurs lignes. On peut distinguer les limites et l'unité des parties, bien qu'elles appartiennent déjà au même ensemble. Mais on peut aussi citer un certain nombre d'exemples où l'ornement devient l'accessoire d'un entrelacs. L'entrelacs joue alors

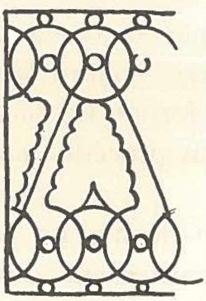


FIG. 42.

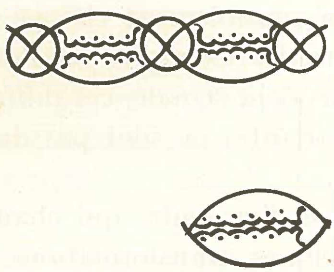


FIG. 43.

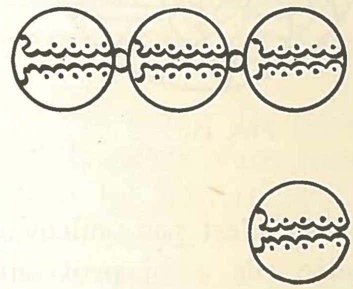


FIG. 44.

un rôle de premier plan, et l'ornement inscrit à l'intérieur de ses courbes est souvent perdu dans leur labyrinthe. Il est neutralisé, il est rayé par l'envahissement des tiges et des nœuds.

L'entrelacs, qui se compose d'une suite de figures géométriques peut servir de fond où l'on inscrit le motif II. Nous avons vu que le cadre formé par la tige de la palmette prend souvent différents contours, le cercle, le rectangle, etc. Or, comme ces figures géométriques font souvent partie d'une tresse, une combinaison de ces deux données est naturelle. Les lignes de l'entrelacs jouent alors le rôle du cadre à l'intérieur duquel on inscrit la palmette.

A Ikortha (pl. IL,-75) et à Ahtala, on en trouve plusieurs exemples. Ces entrelacs sont formés de losanges et de triangles : ils permettent plusieurs sortes de combinaisons avec des feuillages. On introduit à l'intérieur de ces figures des palmettes qui s'y attachent comme à leurs propres tiges. Parfois le triangle en bordure, dont les sommets correspondent aux points saillants du cadre du motif II TEE, est meublé d'une palmette attachée au milieu d'un de ces côtés EE. Tantôt cette palmette garde son aspect dédoublé, tantôt elle présente un seul bouquet de feuillages dont le dessin trahit les origines. Le losange, lui aussi, joue souvent le même rôle et l'on voit s'y épanouir des feuilles qui s'attachent

à ses côtés comme à leur branche. Au musée de Tiflis (nº 80) (pl. L-76) on relève un exemple où les palmettes sont inscrites à l'intérieur d'une série de cercles entrelacés.

De même à Samtavissi (pl. LI,-78), où la tresse se compose d'une rangée de losanges encadrée par des lignes ondulées, ce qui donne trois séries de figures : l'une, placée au milieu est régulière, tandis que les deux autres se composent d'une suite de courbes équilibrée par des zigzags. Les unes et les autres servent elles aussi de cadre où l'on inscrit les palmettes du motif II.

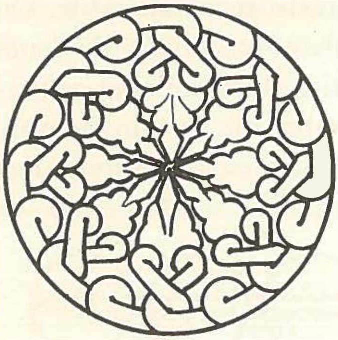


Fig. 45.

L'aspect de cette figure est ainsi transformé. La palmette est restée intacte, tandis que le cadre, appartenant dans tous ces cas à un système d'entrelacs, a sensiblement changé. On peut se demander si dans les exemples où l'on trouve, comme nous l'avons déjà signalé, ces différentes formes de cadre, ces variantes ne sont pas dues à un procédé de cet ordre.

Ce n'est pas seulement la tige d'un cadre qui change son dessin. La palmette elle aussi peut subir quelques transformations. L'encadrement d'une fenêtre de Samtavissi (pl. LI-79) est décoré d'un entrelacs formé par deux tiges. Les points de croisement sont encadrés par des cercles qui soulignent la liaison. Les tiges décrivent une suite d'ovales à l'intérieur desquels on a inscrit une série de palmettes, dont les contours extérieurs coïncident avec les cadres, tandis que leurs feuillages sont dirigés vers l'axe central, leur limite (fig. 43). Une forme particulière de palmette est obtenue ainsi. On la retrouve, mais isolée et sans vestige du système qui l'a engendrée, à Savané et à Nicorzminda (pl. XLVII,-72).

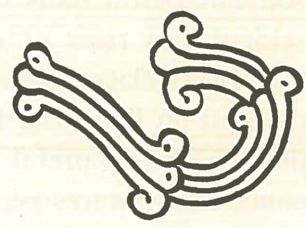


Fig. 46.

A Ikortha les palmettes sont inscrites à l'intérieur d'un entrelacs, formé d'une suite de cercles. Là encore, les feuillages épousent ce contour qui détermine leur silhouette (fig. 44). On les retrouve sur des chapiteaux et des bases de Nicorzminda. Sur un des stylobates de cette église (pl. XLVIII,-73), les mêmes palmettes composent un quatre-feuilles, tel que nous l'avons examiné à Sanahïn et à Avan. Le contour du quatre-feuilles donne une nouvelle palmette quatrilobée. Ainsi plusieurs types de palmettes sont déterminés par les entrelacs et les figures géométriques qui en font partie et qui en dérivent. Ainsi, les palmettes circulaires, palmettes ovales, palmettes quatrilobées. Mais ces combinaisons d'entrelacs et d'ornement peuvent être plus complexes. A Hopi (fig. 45),

des palmettes sont inscrites dans une étoile à huit pointes formée par deux carrés, à l'intérieur d'un cercle. Ces deux figures sont en tiges d'entrelacs. Les pointes sont prolongées à l'intérieur par les feuillages des palmettes rayonnantes dont les axes et les contours soulignent la structure géométrique de l'étoile.

Dans ces combinaisons, la tresse et l'ornement sont fortement rattachés l'un à l'autre, et l'on constate déjà une certaine fusion de leurs techniques. Les deux données collaborent à la création d'une forme, qui résulte de leur effort commun. Cette collaboration devient plus étroite quand l'ornement intervient dans l'entrelacs, non comme un agrément de surcroît, mais comme élément fondamental. Il remplace alors la figure géométrique dont nous avons déjà précisé le rôle. Sa propre géométrie sert alors d'armature à la répartition des nœuds d'enlacement, d'entre-croisement et d'enchaînement. Il constitue l'ordonnance même. L'entrelacs synthétique le souligne, l'entrelacs analytique le décompose tout à fait. L'ornement subit alors les mêmes stades de décomposition que nous avons signalés en examinant la technique de l'entrelacs.

A Ikortha (pl. XXX,-48) et à Hahoul, les cadres des motifs II, placés l'un à côté de l'autre, sont enlacés comme s'ils étaient les branches d'une tresse à deux bouts. A Nicorzminda, à Samtavro et à Ghélat (pl. XXXIII,-53), le même procédé de liaison est appliqué aux quatre-feuilles. Les parties E-T des tiges des motifs II constituant cette figure sont également entrelacées. A Koutaïs (pl. XXXII,-51), plusieurs motifs en S sont combinés de la même manière ; l'enlacement se produit entre les points E et P.

On obtient ainsi une plus grande fermeté de liaison entre différents motifs placés l'un à côté de l'autre. Ce ne sont plus des unités isolées, mais les parties intrinsèques d'un tout. Nous reconnaissons dans ce système la tresse synthétique réorganisée par l'intervention de l'ornement qui joue ici le rôle de la figure géométrique. Cette distribution ornementale des nœuds donne un aspect particulier à un type de rinceau assez répandu en Géorgie, dont nous avons des exemples à Katzh (archivolte), Tchala-Erdy (frise d'une corniche), Nicorzminda (encadrement d'une fenêtre), Samtavro et au musée de Tiflis. Il se compose de plusieurs branches parallèles qui dessinent une sorte de crosse. Ces branches ne sont pas continues. Leur parcours est repris quatre fois, à chaque point saillant de sa structure. On souligne ces points par des nœuds : ils n'ont aucune fonction tectonique, ils ont une pure valeur ornementale (fig. 46).

Dans des cas comme ceux-là, le rinceau étant formé par un faisceau de branches dont chacune a son propre nœud, l'unité n'est pas détruite. Il n'en est pas de même à Savané, où l'on voit une suite de rinceaux contreposés inscrits dans un cadre formé par deux branches parallèles LL-MM. Celles-ci s'attachent aux rinceaux au points T et E. Ce moyen de liaison changeant la direction des tiges, le rinceau se décompose en plusieurs parties, dont les relations ne sont plus

les mêmes. En isolant les motifs soudés à la branche ininterrompue, on obtient des figures d'un singulier aspect. Elles se composent de la palmette attachée à une tige de dessin complexe. Ce dessin suit d'abord le parcours P-E. En E, point d'enlacement, il est repris et prolongé par la portion du cadre placé entre ce

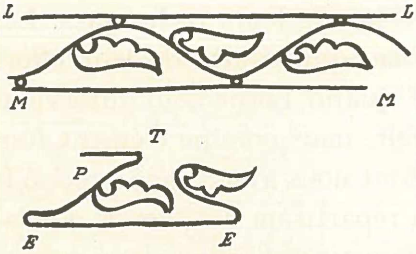


FIG. 47.

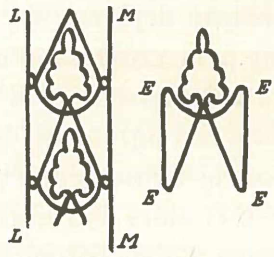


FIG. 48.

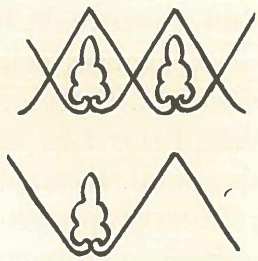


FIG. 49.

point et le point E du rinceau voisin. Ici la direction est encore changée et la branche rejoint le point T de ce rinceau (fig. 47).

L'unité du motif II est souvent détruite par un procédé du même ordre. A Ikortha, sur les encadrements des fenêtres, ces ornements sont réunis par leur point T, touchant les points P de leurs voisins. L'ensemble est

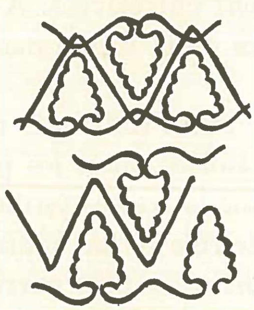


FIG. 50.

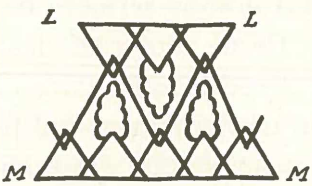
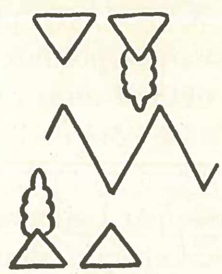


FIG. 51.



inscrit entre deux tiges parallèles : LL et MM. Les points P et E de chaque motif marquent l'enlacement. La palmette inscrite dans le cadre du motif II n'est plus attachée. Elle est reliée au point T du cadre du motif inférieur. Quant au cadre il est décomposé lui aussi. En suivant le parcours d'une branche, on la voit se diriger de P vers E. Ici elle est reprise par la branche LL (MM) qui le dirige vers le point E du motif inférieur, d'où elle remonte pour rejoindre la palmette auprès de laquelle elle a commencé son mouvement (fig. 48). L'ensemble est constitué ainsi, non par une série de motifs II, mais par l'enchaînement des figures susdites où la palmette est séparée de son cadre. On retrouve un traitement analogue à Mgvimi où la palmette est inscrite dans un cercle, sans que celui-ci forme le prolongement immédiat de ses propres tiges.

La décomposition des motifs II placés l'un à côté de l'autre avec le contact en E peut présenter plusieurs aspects.

L'entre-croisement aux points E peut être étudié à Nicorzminda (chapiteau du porche ouest). Toute la structure des cadres est modifiée. Ils ne sont plus constitués par une branche impossible à dissocier : ils se décomposent au contraire en un système de zigzags (fig. 49).

L'enlacement aux mêmes points détermine une autre structure (Koutaïs, pl. XXXII,-51,) et château de Meteh à Tiflis. Les cadres des motifs II y sont formés par des cercles. L'ensemble est bordé des deux côtés par des branches parallèles. Les enlacements marquent les points, E, ainsi que les points où les cercles sont tangents à la bordure. La palmette n'est plus attachée à sa propre tige. Celle-ci s'entre-croise et se relie par enlacement aux branches L et M.

Les motifs II rangés contreposés peuvent être décomposés de deux manières.

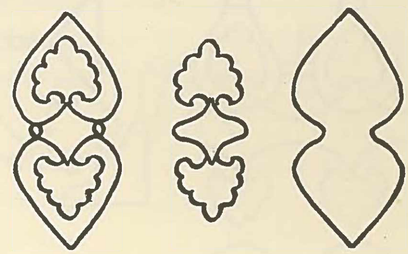


FIG. 52.

L'enlacement à la liaison fait naître un système de zigzags. Ce cas, qui est le plus simple, peut être observé sur la corniche de la cathédrale de Mzhet. Trois tiges dessinent l'ensemble. L'une est formée par les branches E-T des cadres qui se décomposent en un zigzag continu dont les pointes sont marquées par les points T des motifs II. Cette branche est enlacée avec deux autres zigzags dont chacun est formé par le parcours E-P des ornements alternatifs ainsi réunis. P marque toujours les points où sont attachées les palmettes (fig. 50).

Le même ensemble complété par l'encadrement de deux branches LL, et MM décomposé par le même procédé, présente une autre structure : deux zones de triangles enchaînés de chaque côté d'une zone de zigzags qui les réunit. Les triangles sont formés de la même manière que la tresse de Kabeni, par la décomposition des zigzags E-P-E. Il y en a deux modèles qui sont alternés. L'un est présenté par la tige de la palmette, enchaînée à son cadre. L'autre est constituée par les tiges E-P de deux motifs voisins qui se touchent en E. Elles sont encore réunies par une portion de la branche LM qui complète la figure.

Ainsi se dégagent trois formes indépendantes : le zigzag, le triangle, le triangle combiné avec une palmette attachée à son sommet (fig. 51). Toutes dérivent du motif II contreposé. Ahtala (pl. XLII,-67), Nicorzminda (pl. XL,-62), Koutaïs (pl. XXXII,-51), Ghelat et un moulage du musée de Tiflis nous en offrent des exemples. Les différentes figures ainsi obtenues possédant leur propre valeur, elles peuvent se rencontrer isolément et en dehors de l'ensemble qui a déterminé leur ordonnance. Ainsi la palmette combinée avec le triangle se retrouve sur une base d'Ahtala où le triangle est enchaîné avec un motif II qu'il surmonte.

On reconnaît aussi cette combinaison dans la compositon de la rose que nous avons déjà signalée dans la même église (pl. XLI,-65). Celle-ci est formée de dix-huit triangles enchaînés à des palmettes rayonnantes.

Le type en 8 peut être décomposé de deux manières, lorsqu'il est formé de deux motifs II réunis en P (Kvatahevi), l'enlacement aux points de rencontre sépare les palmettes de leur cadre ; les cadres sont formés par le parcours d'une seule tige, et les palmettes, elles aussi, constituent un tout, les tiges de l'une étant prolongées par celles de l'autre. L'ensemble se présente comme la combinaison

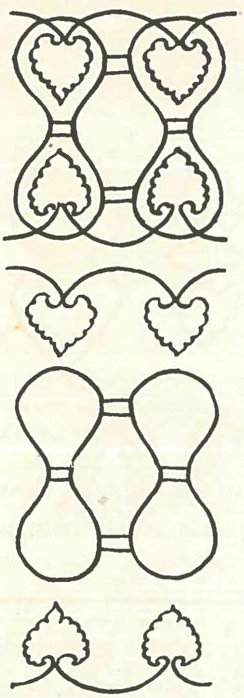


FIG. 53.

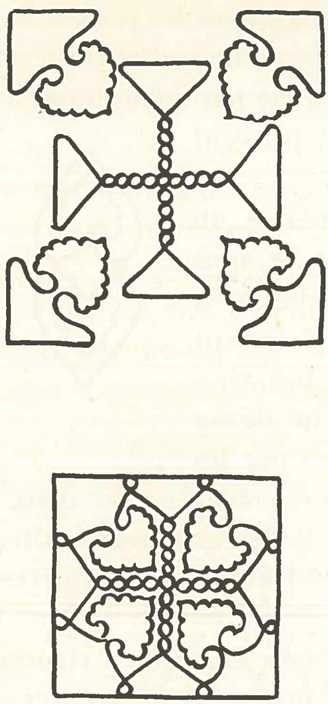


FIG. 54.

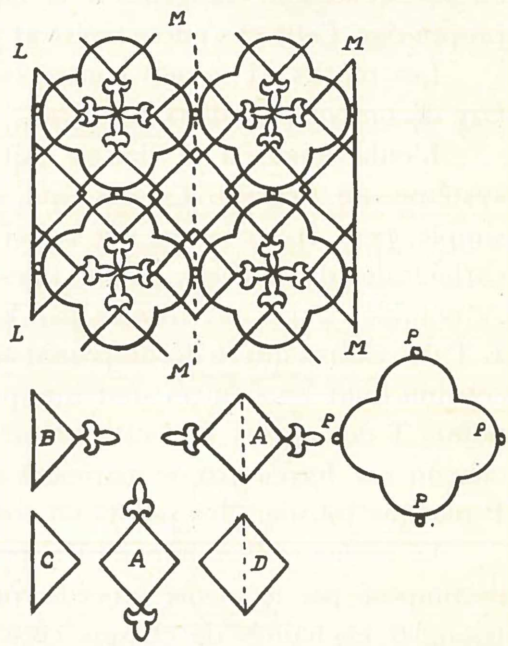


FIG. 55.

de ces deux éléments enchaînés (fig. 52). Il n'en est pas de même pour le cas où les motifs II sont réunis en T. Les palmettes sont alors nettement séparées. Leurs tiges s'entre-croisent souvent avec celle de leur cadre en débordant ses limites. Lorsque l'ensemble est formé par plusieurs de ces ornements juxtaposés, comme à Nicorzminda (pl. XXXIII,-52) les palmettes des ornements voisins sont attachées aux tiges communes (fig. 53).

Le quatre-feuilles formé par la juxtaposition de deux motifs du type en 8 subit une décomposition analogue. A Nicorzminda (pl. XLVIII,-73) on en trouve quelques exemples décorant des stylobates et des chapiteaux. Le quatre-feuilles, est encadré par une tige dessinant un rectangle. Les points E qui s'y rencontrent marquant l'enlacement, l'ensemble se décompose en cinq éléments. Les pal-

mettes ne font pas partie de leur cadre. Leurs tiges sont données par des triangles. Ceux-ci sont enchaînés avec quatre autres figures pareilles, qui terminent les extrémités de quatre branches formant une figure cruciforme (fig. 54).

A Koutaïs, à Hadjab, à Samtravro (pl. XXXVII,-58) et au château de Meteh, à Tiflis, plusieurs de ces quatre-feuilles sont groupés de manière à se toucher en P. Deux tiges parallèles LM encadrent cette combinaison, la rencontre des points P entre eux ou avec LM sont indiqués par les enlacements. Les cadres sont ainsi fragmentés en quatre parties. Les tiges des palmettes sont reprises, soit par les tiges des palmettes appartenant aux ornements voisins, soit encore par L-M, lorsque les palmettes meublent les lobes des quatre-feuilles du côté des bordures. Ainsi se recompose une nouvelle unité ornementale, formée de deux palmettes appartenant à deux quatre-feuilles voisins, attachées aux tiges communes (*a*). Cet élément est enchaîné avec les cadres, ce qui assure la fermeté de leur liaison.

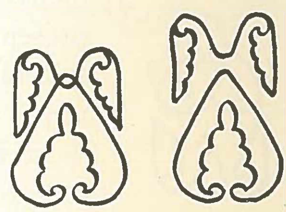


FIG. 56.

L'ensemble est encore complété par une figure accessoire, destinée à remplir le vide entre les silhouettes des quatre-feuilles. C'est un triangle (*c*) ayant pour base une portion de la tige LM. Il est enchaîné avec les tiges des palmettes qui rejoignent L-M aux mêmes endroits. Sur l'encadrement d'une fenêtre du château de Meteh (pl. LII,-80), les rangées d'ornements étant doublées, ces triangles placés entre quatre quatre-feuilles groupés tout autour constituent un losange (*d*) exerçant la même fonction (fig. 55).

Le motif en S double se décompose par ce procédé en deux parties nettement distinctes. A Ahtala (pl. XLVI,-71), à Koutaïs, Ikortha, à Nicorzminda, l'enlacement au point où les deux rinceaux séparent leurs tiges rétablit l'unité du motif II, dont le cadre se compose ici d'une seule tige infragmentable. Celle-ci est combinée en T, avec une autre branche dont chaque extrémité se termine par une palmette. Cet élément dérive de la combinaison des parties E-P de deux rinceaux dont chacun était primitivement traité à part (fig. 56). A Nicorzminda, (pl. XL,-64), le point de liaison (T) est encadré par un cercle. L'ornement étant inscrit dans le rectangle formé par une tige, on constate une décomposition du motif II par suite du rattachement de la palmette à un triangle et de la fragmentation de son cadre telle que nous l'avons déjà signalé.

L'ornement formé par la combinaison du type en S double avec le type en 8 dont les deux parties sont emboîtées l'une dans l'autre, se décompose en plusieurs éléments (stylobates de Nicorzminda, pl. XXXIV,-54, 55). La modification du type en S double ne présente pas de particularité intéressante. C'est toujours la fragmentation des tiges en plusieurs morceaux qui se

combinent avec les branches entourant l'ensemble. Mais la structure du motif II emboîté dans cet ornement attire notre attention, car la décomposition a pour effet de rétablir, comme dans le cas précédent, son unité primitive. Le point T est placé au point P de l'autre motif II comme c'est la règle pour les compositions de cet ordre et, ce point indiquant dans ce cas l'enlacement, la tige de son cadre reconstitue son unité. Elle n'interrompt pas son mouvement, mais retourne vers les points EP. On constate ainsi la présence d'un second motif II dont la structure est gardée intacte, qui est enchaîné avec un autre (fig 57).

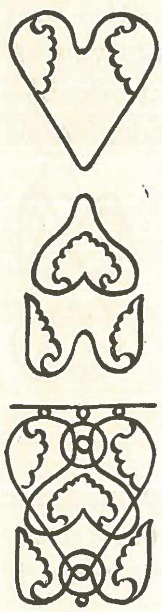


Fig. 57.

Quant à la technique du relief et du modelé de ces ornements, elle est à peu près la même que celle des entrelacs, surtout en ce qui concerne leurs tiges. C'est toujours une sculpture en méplat dont le fond a une valeur essentiellement optique ; il se présente comme une tache d'ombre, sertissant les silhouettes éclairées des figures. Les branches sont soulignées par des rainures qui parcourent leur surface. Les feuilles peuvent subir deux traitements. Tantôt elles sont accentuées par des rainures, soit parallèles à leurs contours, soit verticales à leurs axes, pareilles à des hachures, dégageant certaines parties du dessin ; un coup de trépant marque souvent leurs extremités par un point d'ombre. Tantôt la surface est creusée d'une série de concavités, dont les arêtes reçoivent admirablement la lumière et accentuent les contrastes de l'éclairage.

Nous avons vu comment se composent et se décomposent les ornements géorgiens. Comme en Occident, les procédés de la *composition* proprement dite sont essentiellement synthétiques. Ils font naître des formules nouvelles de la combinaison d'éléments semblables. Chaque fragment fait partie de l'ensemble. Il lui appartient et il le compose ; il est déterminé par lui et il le crée. Il ne s'y trouve pas une seule partie qui se suffit, l'unité se répercute partout.

D'autre part, ce répertoire de formes une fois établi, on les analyse et on les décompose, et cette *décomposition* analytique représente le second stade de la technique ornementale en Géorgie. On souligne par des nœuds les points saillants d'une figure, on la fragmente en parties. L'unité du rinceau est détruite, il se présente comme l'assemblage de plusieurs pièces : le motif II isole la palmette de son cadre, le cadre lui-même se sectionne et se brise. Les motifs II contreposés se décomposent en zigzags et en triangles ; le quatre-feuilles en système de triangles et d'une croix ; le type en S double en une combinaison de deux éléments distincts.

Mais cette décomposition n'est pas définitive. On a analysé la structure,

on a isolé ses différentes parties, mais on n'a pas encore détruit l'unité de l'ensemble. L'enchaînement et l'enlacement des branches étant le procédé favori, il assure l'unité d'un tout infragmentable. On a décomposé la forme en ses éléments pour les recomposer d'une nouvelle manière. Et c'est dans cette technique qu'il faut chercher l'originalité de l'ornement géorgien.

Le rôle de l'entrelacs devient ici tout à fait considérable. Il intervient dans la forme ornementale avec autorité, ou même, et ce serait peut-être plus exact, c'est l'ornement qui intervient dans la technique de l'entrelacs. L'ornement subit ainsi tous les stades de la formation que nous avons parcourus en examinant la tresse. Nous avons distingué une série de motifs dont l'unité est déterminée par l'enlacement. Parallèlement, on relève un autre groupe où, la tresse étant déjà décomposée, la forme ornementale subit la même transformation. En regardant des exemples comme ceux du château de Meteh à Tiflis et de Koutaïs, formés par plusieurs rangs de quatre-feuilles, on est frappé par l'identité de leur effet avec celui d'un entrelacs. Ce sont des tresses formées par l'enlacement et l'enchaînement de différents motifs, où la figure géométrique est remplacée par la figure ornementale.



FIG. 58.

Dans la composition ornementale romane, le rôle de l'entrelacs est très considérable aussi. A Saint-Lizier (cloître), deux rangs de motifs II contreposés sont inscrits dans une tresse à quatre bouts. A Médis, à Echebrune, à Aulnay, à Châteauneuf-sur-Charente, les palmettes sont inscrites dans la tresse à deux bouts, en répétant le procédé que nous avons noté à Ikortha et à Ahtala. A Saint-Étienne de Nevers, la tresse synthétique est incrustée dans le motif en T ; à Montmajour, elle est introduite dans le motif en S double (fig. 58), liaison des éléments, comme nous l'avons constaté pour plusieurs quatre-feuilles à Koutaïs et à Nicorzminda. Mais l'entrelacs n'exerce pas toujours cette fonction active, il est souvent décor. Ainsi les branches du cadre du motif II, dont l'économie se suffit, sont accompagnées, à Vaison et à Marignac, par deux nœuds incrustés entre P et E. Ils donnent de la variété à la courbe du dessin, sans jouer le rôle d'une liaison. En comparant l'ornement de Marignac avec celui dont le moulage se trouve au musée de Tiflis, on est frappé par leur identité. A Saint-Lizier (fig. 59), dans le même motif, sur un chapiteau du cloître, ces nœuds ont pour prétexte quelques feuillages accessoires. Un exemple d'Ahtala présente presque les mêmes courbes dessinant la partie inférieure. A Modène, à Pavie, à Milan,



FIG. 59.

à Saint-Benoît-sur-Loire, à Souvigny, etc., ces nœuds, dépourvus de toute fonction utile et active, envahissent les tiges ornementales en rendant difficile la lecture de leurs éléments.

Mais dans tous ces cas, c'est toujours la tresse synthétique qui intervient dans la structure ornementale. Elle ne la décompose pas, elle ne la fragmente pas par un procédé analytique, elle souligne et met en lumière la conception synthétique de ces formes. L'amour de l'entrelacs joue ici un rôle opposé à celui que nous avons examiné dans la formation de certains ornements géorgiens. La technique de la tresse donne à un système d'agencement une valeur ornementale. On relève dans le rythme des nœuds qui parcourent une surface, une force expressive.



Fig. 60.



Fig. 61.

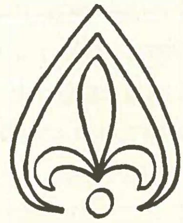


Fig. 62.

Et cette collaboration de deux techniques, celle de l'entrelacs et celle de l'ornement, donne un nouveau moyen de présenter la forme avec l'unité.

On peut distinguer deux sortes de formations artistiques. L'une procède par la recherche de synthèses nouvelles. Elle réunit et recompose les éléments d'une forme en visant une unité encore plus ferme et plus organique. L'autre, par contre, procède par analyse. Elle ne réunit pas, elle disperse ; elle ne recompose pas, elle décompose. Chaque fragment de l'ensemble est alors isolé. Il reçoit sa propre signification et sa propre valeur. Il tend à se suffire et à se séparer. C'est par décomposition analytique qu'on obtient la variété. L'ornement roman appartient à la première catégorie. Son antithèse est présentée par l'ornement arabe. L'ornement géorgien se place entre ces deux extrêmes ; il est intermédiaire. La forme y est décomposée pour être reconstruite ; la tresse, bien qu'elle dégage plusieurs éléments géométriques, les présente enchaînés ; le polygone tend à un agencement plus ferme des parties. Par contre, l'ornement arabe suit la technique analytique jusqu'au bout. Il travaille à la destruction de l'ensemble, à la séparation de ses éléments, à leur décomposition définitive. L'ornement roman est la négation du fragment, l'ornement arabe en est l'affirmation.

Sans prétendre à résoudre ni même à esquisser les problèmes de l'art musulman, nous lui emprunterons quelques exemples pour illustrer cette antithèse. Son répertoire ornemental se compose de plusieurs éléments qui nous sont déjà familiers. Traités autrement, ils produisent d'autres effets.

Si, à une certaine époque, plusieurs motifs de l'ornement arabe, tels qu'ils se présentent sur quelques exemples de Kairouan, Sedrata, Çabra, Qal'a des Beni Hammâd, sont encore synthétiques, ils manifestent plus tard des tendances d'un tout autre ordre. La technique de la ligne révèle une conception particulière. Si le cadre du motif II roman est toujours ininterrompu, avec un passage subtil de ses ondulations qui dissimule les limites des partes, dans l'art arabe la même ligne est souvent décomposée. Ce n'est pas une courbe unique, mais l'assemblage de plusieurs courbes dont les débuts sont nettement indiqués par des arêtes. A Cordoue et à Ghazni, par exemple, la branche du cadre est brisée en plusieurs fragments.



FIG. 63.

La palmette ainsi dessinée change son aspect. Elle ne se présente pas comme unité végétale, mais comme une collection de feuilles juxtaposées (fig. 60). C'est son schéma graphique savamment calculé : Grenade nous en montre de beaux échantillons. Le génie arabe ne se contente pas de cette décomposition de la palmette en feuilles, la feuille elle aussi est souvent fragmentée en deux courbes de directions opposées, sans qu'une contre-courbe introduite au milieu assure leur liaison (fig. 61).



FIG. 64.

Le motif II pris dans son ensemble reçoit une autre signification. L'art roman le présente comme un organisme végétal. La palmette prolonge immédiatement son cadre, auquel elle est attachée comme une feuille à sa tige. L'art arabe détruit cette unité. Chacun des éléments est traité à part, le nœud en P est supprimé (fig. 62). Ce sont deux valeurs différentes dont chacune se suffit. Et bien que l'un soit encore inscrit dans l'autre, les deux restent au fond isolés (Grenade). Si la palmette est attachée à une tige, ce n'est pas à celle de son encadrement, mais à une autre, qui provient de l'extérieur (Grenade, Ghazni, Cordoue, Saragosse).

Le motif en 8, qui se retrouve à Grenade, ne se présente pas comme l'union de deux motifs II, mais plutôt comme leur séparation. L'enlacement en T, dont les deux entre-croisements sont bien distincts, ne rattache pas les deux moitiés de l'ornement, il les disjoint (fig. 63). Si le procédé d'emboîtement d'un motif dans l'autre sert dans l'art roman à la création de nouvelles unités, le même procédé produit dans l'art arabe un effet contraire. Il détruit l'unité d'un dessin

en le juxtaposant à un autre. A Ghazni, plusieurs motifs II sont emboîtés, le point E ne coïncidant pas avec le point P voisin (fig. 64). Le procédé n'a pas réuni deux ornements, il les a décomposés et fragmentés. Un ornement est juxtaposé à l'autre, leurs lignes s'entre-croisent et se coupent, et la continuité de chacun est ainsi compromise. Il est difficile de suivre leur parcours tout au long, non pas parce que ces lignes sont confondues en un seul mouvement, comme c'est le cas des lignes enlacées, mais parce qu'elles sont coupées en morceaux, si bien qu'on ne distingue pas toujours à quelle partie appartient chacun d'eux.

Ce rôle destructif de l'entre-croisement peut être remarqué aussi sur plusieurs ornements arméniens de Ohanovanque (pl. LIII,-82), de Khéhardt, de hatchkar de Garni (pl. LIII,-81), dont la technique est tout entière soumise au procédé analytique.

Ainsi les procédés que nous venons d'analyser, fragmentation d'une courbe, l'isolement des parties, la décomposition de la palmette en une série de feuilles, du motif II en cadre et en palmette, du type en 8 en deux motifs II, la destruction d'une unité par l'emboîtement, nous montrent l'activité d'une technique qui travaille par la décomposition d'une forme. N'y a-t-il pas là quelque chose d'analogue au calcul algébrique qui, dans la recherche d'une inconnue, fait jouer les nombres qui doivent la composer?

Nous avons distingué trois techniques de composition qui, en travaillant sur un motif primaire commun, ont produit trois répertoires de formes. Le rinceau par la description duquel nous avons abordé cette étude, a été connu de l'art sassanide, qui lui a donné une forme presque définitive, mais qui l'avait peut-être reçu, lui-même, de l'art hellénistique. On le retrouve sur plusieurs vases, ainsi que sur les sculptures du Tag-i-Bostan. Le motif II, ainsi que quelques variantes peuvent y être signalées aussi. On retrouve le motif primaire sur la façade de Mschatta, accompagné des thèmes fondamentaux; le motif II, le quatre-feuilles, la rose, le motif II emboîté. On retrouve toute cette série aussi à Baouit. Ils y gardent leur aspect synthétique, la décomposition n'a pas encore altéré leur structure. La facture de leur relief est analogue à celle de plusieurs ornements occidentaux de l'époque romane ceux de la Manécanterie de Lyon, par exemple. Le premier thème ainsi donné sert de base à trois formations qui rayonnent en éventail. L'art arabe le reprend en le traitant d'abord d'une manière synthétique (Kairouan, Sedrata, etc.). Il établit toute une série de combinaisons des mêmes éléments. Une mathématique ornementale particulière les élabore avec ampleur. Puis il évalu par décomposition, et tout un répertoire de formes, d'une richesse et d'une variété inouïes, apparaît comme le résultat d'un calcul algébrique.

L'art roman reprend le premier thème, mais il le traite d'une manière toute

différente. Il travaille non pas à une décomposition analytique, mais à une recomposition synthétique. Il unit les éléments de différentes façons. Une formule immobile et impersonnelle des courbes, fixée une fois pour toutes, se répète. On les multiplie, on combine plusieurs modèles, en décrivant par les mêmes lignes les dessins ornementaux d'une richesse inouïe. On combine les motifs, on les juxtapose, on les emboîte, on les inscrit l'un dans l'autre en trouvant toujours des relations nouvelles. Chaque spécimen ainsi trouvé se présente comme une unité, comme un solide.

Nous avons ainsi deux formes dont les conceptions sont opposées, l'une procédant par l'analyse, l'autre par la synthèse. L'identité élémentaire a été déjà plusieurs fois mise en lumière. Marquet de Vasselot (1), Blanchet (2), Marçais (3), Enlart (4) en ont fait état, en se basant surtout sur les motifs primaires dont nous avons précisé la structure.

Mais, après avoir constaté ces analogies entre les deux arts, il n'était guère possible de les rapprocher davantage : leur désaccord est aussi remarquable que cette parenté même. Rien ne s'oppose plus fortement que deux techniques dont l'une travaille à la destruction de l'unité et dont l'autre la maintient avec énergie, ou plutôt la crée. C'est, je le répète, une antithèse : il semble impossible d'en concilier les termes.

Le lien nous est donné par l'ornement géorgien. Celui-ci tient à la fois de l'ornement arabe et de l'ornement roman. Il tient de l'ornement arabe par son génie analytique, par sa technique de la fragmentation des formes, par leur décomposition. Il tient de l'ornement roman par le fait que cette décomposition n'est pas une fragmentation définitive. Elle a précisé certaines parties d'un motif, elle les a dégagées, mais elle n'a pas détruit l'unité de l'ensemble, grâce à l'enchaînement et à l'enlacement. Ces procédés y jouent un rôle double. Le nœud y est un instrument qui détruit et qui rattache à la fois. Il y reçoit une singulière valeur. Il se greffe sur toute forme ornementale en déterminant les particularités de ses aspects. L'ornement géorgien nous donne ainsi le moyen terme qui nous manquait et, se plaçant entre deux activités antithétiques, il nous aide à les mieux comprendre l'une et l'autre.

(1) Marquet de Vasselot, *Les influences orientales, Histoire de l'Art d'André Michel*, t. I, 2e partie, p. 894.

(2) Blanchet, *Compte rendu de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 2e série, 24, p. 520-521, 1898.

(3) Marçais, *Manuel d'art musulman*, t. I, p. 91.

(4) Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, p. 378.

III

LA SCULPTURE FIGURÉE EN GÉORGIE ET EN ARMÉNIE

En abordant l'étude de la sculpture de Transcaucasie, nous croyons nécessaire de rappeler d'abord les liens qui la rattachent aux arts orientaux d'une part, l'art sassanide et l'art arabe en particulier, et, d'autre part, à l'art roman d'Occident. Nous nous contenterons d'indiquer quelques thèmes communs qui prouvent, sinon un accord de style, du moins l'existence de relations entre ces différents milieux.



Fig. 65. — Anamour. Bas-relief.

On retrouve en Transcaucasie plusieurs sujets dont les prototypes existent dans l'art chaldéen et dans l'art assyrien, ainsi que sur les monuments Achéménides et Sassanides, ces derniers ayant peut-être servi de sources et de modèles aux sculpteurs arméniens et géorgiens. Le lion passant au pas, le corps de profil, la tête de face, la queue ramenée en fleuron au-dessus du dos, se trouve à Hahoul (x^{e} s.) (pl. LIV,-83), à Mzhet (1920) (pl. CXVIII,-173), et à Anamour (fig. 65) en Géorgie, sur un relief d'Amongsa en Daghestan, en Arménie — sur une plaque du musée d'Ani et sur les portes de l'enceinte de cette ville. Migeon le signale à Persépolis, à Mardin, à Diyarbékir (Amida), à Mossoul et à Jérusalem (1). Des exemples

(1) G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1927, t. I, p. 262.

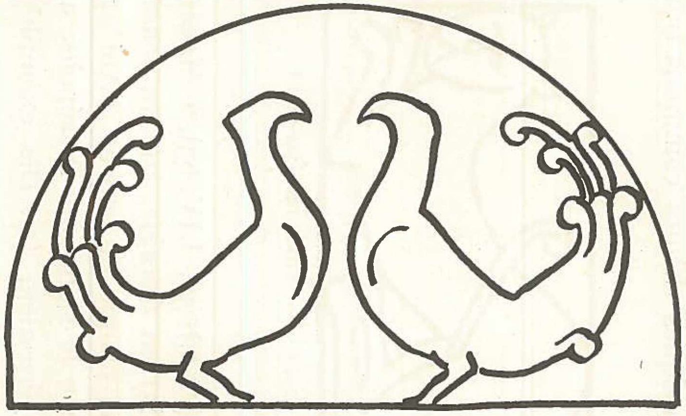


Fig. 66. — Nicorzminda. Bas-relief du narthex.

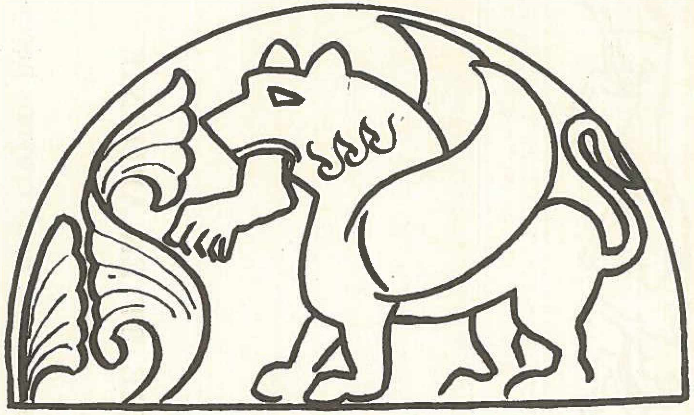


Fig. 67. — Nicorzminda. Bas-relief du narthex.



Fig. 68. — Ochque. Bas-relief.



Fig. 69. — Sanahïn. Bas-relief.

inspirés de ce type, figurant, non pas le lion, mais des bêtes empruntées à la faune locale, peuvent être signalés à Zypni (pl. LV,-85), et à Nicorzminda, où c'est un buffle, ainsi qu'à Kehardt (pl. LV,-84), où c'est un bouc.

L'influence sassanide est surtout frappante sur deux reliefs de Gveldessi (VIIe-VIIIe s.) conservés actuellement au musée de Tiflis (no 1129), représentant des oiseaux. Le groupement sur la même pierre de ces figures et d'un ornement nettement arabe annonce déjà la possibilité de plusieurs transformations dont nous ferons ultérieurement l'étude. A Nicorzminda (fig. 66), plusieurs oiseaux des tympans du porche sont semblables à ceux qui décorent une aiguière en or de la fin du Xe siècle, exécutée pour un membre de la dynastie Bouyide en Perse. La facture et la composition, en particulier le détail des queues ornementales, légitiment le rapprochement.



FIG. 70.
Nicorzminda. Bas-relief.

Ce bestiaire est enrichi de quelques monstres, résultant de la combinaison de plusieurs types zoologiques. Ainsi, sur un tympan de Nicorzminda (fig. 67), se trouve un quadrupède ailé ; à Ochque (fig. 68) (Xe s.), à Koutaïs, à

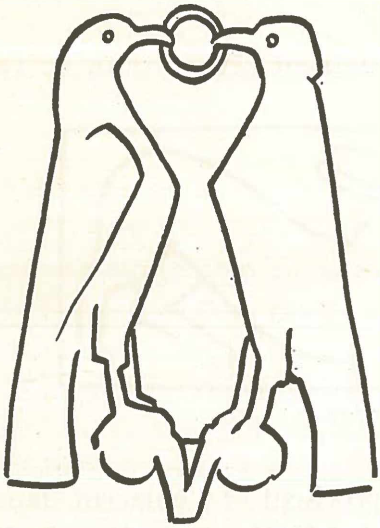


FIG. 71. — Akthamar. Bas-relief.

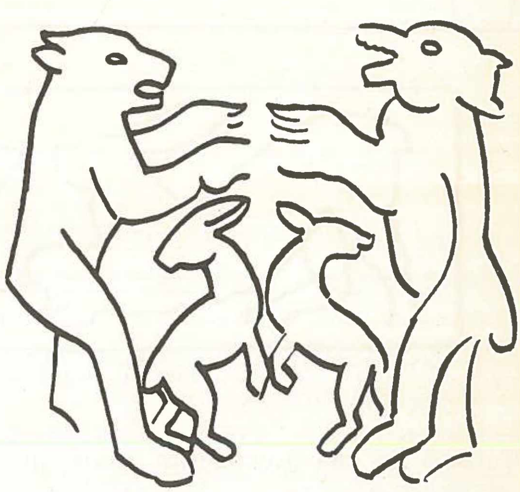


FIG. 72. — Akthamar. Bas-relief.

Sanahïn (fig. 69), à Martvili (pl. LVIII,-90) ainsi que sur un autre relief de Nicorzminda (fig. 70), cette anatomie se complique d'une tête d'oiseau. Ce griffon dont on trouve des exemples chez les Sassanides à Tag-i-Bostan était connu des arts musulmans (linteau d'une niche de Diyarbékir, XIIe s., musée de Constantinople ; plaque d'ivoire mésopotamienne du XII-XIIIe s. au musée du Bargello à Florence ;

croix de San Fernando, milieu du XI^{e} s., au musée archéologique de Madrid; bras de croix provenant d'Espagne, XI^{e} s., au musée du Louvre). Il est également répandu dans l'art roman, comme en témoignent les exemples de Perpignan, d'Angoulême, du Puy, de Saint-Michel de Pavie, d'Aulnay, de Saint-Saturnin, de La Couronne, de Souvigny et de Moissac.

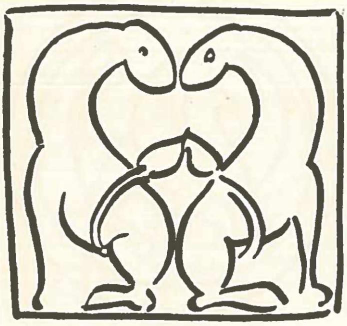


FIG. 73.
Koubatchi. Bas-relief.

Les animaux sont souvent adossés ou affrontés, combinaison déterminée par une recherche de symétrie et d'équilibre. Sans insister sur les origines de cette composition qui ont été déjà plusieurs fois mises en lumière, nous nous contenterons de citer quelques exemples. Les lions affrontés se trouvent à Nicorzminda, en Georgie; à Koubatchi (pl. LX,-94), en Daghestan; à Kéhardt en Arménie, où, entre les deux bêtes, s'introduit une silhouette d'aigle (1). Des ours affrontés existent à Akthamar (fig. 72), des cerfs à Ateni (pl. LXI,-96), des lièvres à Ichkhan (fig. 74), des lions adossés à Koubatchi (fig. 73), des oiseaux adossés à Ani et à Koutaïs, affrontés à Akthamar (fig. 71), des sirènes au musée d'Etchmiadzin (XIII^{e} s.) (pl. LX,-95). Cette composition étant trop courante dans l'art roman, nous ne croyons pas nécessaire d'en citer des exemples.

Des animaux affrontés qui ne sont pas nettement séparés l'un de l'autre

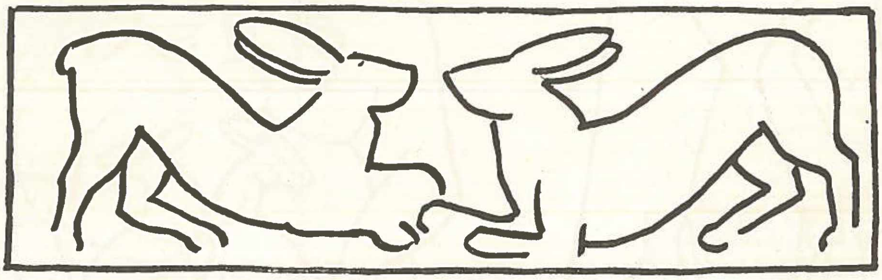


FIG. 74. — Ichkhan. Bas-relief.

comme dans les cas précédents, mais qui se rapprochent et s'enlacent dans une scène de combat, se trouvent à Hahoul (X^{e} s.) (pl. LXIII,-98), à Macaravanque (fig. 75) et à Kehardt (pl. LXII,-97), où c'est un lion qui attaque un buffle.

Ces animaux ne sont pas toujours affrontés : nous avons aussi la poursuite d'un animal par un autre. A Bolnis (523) (pl. LXVI,-104), à Ani pl. LXV,-103),

(1) Bachkiroff, dans un article du *Bulletin de l'Institut d'Archéologie* de Moscou, signale une composition identique à Kala-Koreich et au musée de Madrid (cette dernière, publiée dans *The Burlington Magazine*, August 1911, Hispano-arabic Art at Medina-az-Zahara, par Bernhard et Ellen M. Vischaw).

à Ochque (pl. LXVI,-105, 106), et à Akthamar, c'est un lion qui pourchasse sa proie ; à Koubatchi (Daghestan), (pl. LXVI,-107), c'est un dragon. On les retrouve dans l'art musulman (Ghazni, chasse de Silos) ; dans l'art roman, à Angers (arcades de la Préfecture), Saint-Jouin de Marne, Saint-Benoît-sur-Loire, Limoges (voussure de la chapelle de la Règle, actuellement au musée national, nº 79), à Sanguesca en Espagne, à Mariana en Corse et à Saint-Michel de Pavie. Le même groupe figure aussi sur l'ivoire de Tuatilo. Quant aux dragons de Koubatchi, singulièrement voisins des deux dragons de l'archivolte de Talmont (Charente-Inférieure), leur origine est très probablement extrême-orientale, comme le

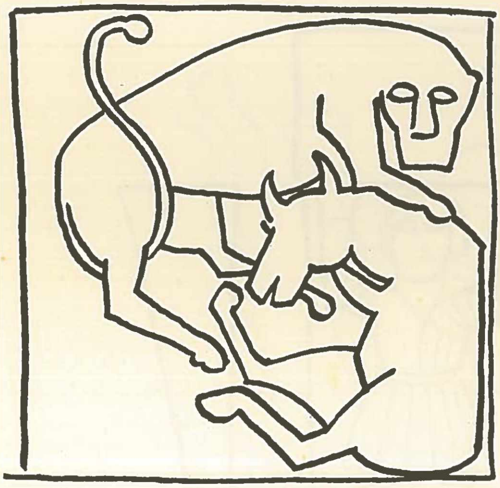


FIG. 75. — Macaravanque. Bas-relief.

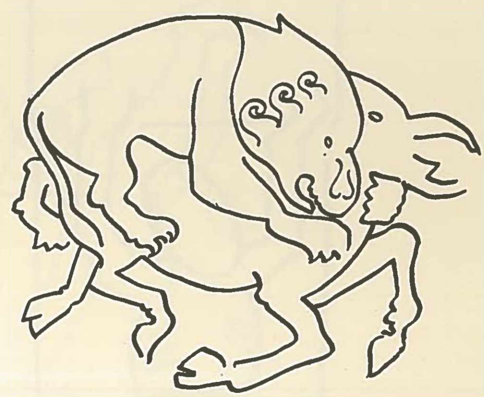


FIG. 76. — Akthamar. Bas-relief.

signale M. Migeon en citant des exemples musulmans à la citadelle d'Alep (1209) et la Porte du Talisman à Bagdad (1221).

Cette poursuite d'un animal par un autre se transforme souvent en combat. L'une des bêtes est alors placée sur le dos de l'autre. Motif très généralisé dans l'art musulman, et que l'on remarque déjà sur une coquille chaldéenne et sur plaque d'ivoire mycénienne, d'après Pottier, comme au bas-relief de la salle hypostyle de Xerxès, à Persépolis (Perrot et Chipiez, v. p. 491 ; Migeon, p. 263). L'art fatimite en présente aussi des échantillons (Foustat, XIe s., musée arabe du Caire) ; elle figure également sur une plaque d'ivoire mésopotamienne du Musée du Louvre (XIIe-XIIIe s.), La même composition se retrouve à Akthamar (fig. 76), à Ani et sur un fragment provenant de Martvili, où ce thème des bêtes superposées est interprété de manière plus pacifique, l'animal du haut étant une vache, celui du bas un veau qu'elle est en train d'allaiter. En Occident, même superposition de deux corps à Issoire, à Pavie, à Parme.

Un thème d'inspiration persane mérite une attention particulière : deux cavaliers affrontés. On le remarque d'abord à Naksh-i-Rustem près de Persépolis,

où ils représentent le dieu Ormuzd donnant l'investiture au roi Ardeshir (226-242) ; à Naksh-i-Radjab, investiture du roi Sapor Ier (242-272) par le même dieu; à Chapur où c'est le roi Bahram Ier qui reçoit les mêmes honneurs (273-277). On le retrouve dans les arts arabes, sur la boîte au nom d'el-Mughirat, fils d'Abd-er-Rahmân III, datée 968 (musée du Louvre), sur le coffret au nom d'Al-Mansour, daté 1005 (cathédrale de Pampelune), sur un relief seldjoukide de Konia (premier quart du XIIIe s.).

Les cavaliers affrontés existent également en Transcaucasie, à Ogenslou (Xe s.), à l'église du palais d'Ani (1) (VIIe s.), à Koubatchi (pl. LXVIII,-110), à

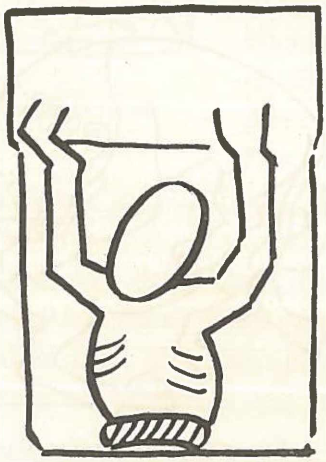


FIG. 77. — Koutaïs. Corbeau de la cathédrale.



FIG. 78. — Mzhet. Corbeau de la cathédrale.

Martvili (pl. LXVII,-109), et à Nicorzminda. A Ogenslou et à Nicorzminda (pl. LXVII,-108), un troisième personnage s'introduit entre les cavaliers, saint Georges et saint Théodore à Nicorzminda. Tout porte à croire que ce groupement des deux saints a pour origine la symétrie d'un modèle provenant d'ailleurs. En Occident, la même formule est aussi très fréquente. On la reconnaît sur les chapiteaux de Brioude, de Mosac, de Parme, ainsi que sur un médaillon de Champs-le-Duc. Quant aux caractères de ces figures, on constate une singulière parenté entre le relief de Koubatchi, en Daghestan, et les cavaliers du linteau de la cathédrale d'Angoulême (pl. LXVIII,-111), et du tympan de Saint-Ursin de Bourges.

(1) Le relief d'Ani est malheureusement perdu. Nous ne le connaissons que par le dessin de Kestner publié pour la première fois par Brosset (*Les Ruines d'Ani*, pl. XXXVII) et reproduit par Alichan, Marr et Strzygowski.

Un autre thème présentant, lui aussi, un intérêt considérable, trouve son prototype à Tag-i-Bostan. C'est un chapiteau figurant la déesse Anahit levant les bras comme si elle soutenait le tailloir (pl. LXIX,-113). On trouve des exemples de la même attitude sur une pierre tombale d'Adiaman (v^e-vi^e s.) (pl. LXX,-116), en Arménie, ainsi que sur les corbeaux de la cathédrale de Koutaïs (fig. 77) (1003) et de Mzhet (1020) (fig. 78). Il est possible de reconnaître aussi le même geste dans les contours du relief de Hahoul (pl. LXXI,-118), où le personnage est dévoré par une bête. Nous insistons sur ce thème de la figure aux bras levés parce qu'on le trouve très fréquemment dans l'art roman



Fig. 79. — Akthamar. Bas-relief.

(Semur-en-Brionnais, Brive, Saint-Savin (Hautes-Pyrénées), Le Puy, musée de Dax, n° 184, Saint-Papoul (Hérault), Saint-Paul-les-Dax, musée lapidaire de Nevers, Bari, Saint-Benoît-sur-Loire, arcades de la Préfecture d'Angers, etc.).

Cette silhouette introduite entre deux lions affrontés, sur les pierres tombales de Haritch (v^e-vi^e s.) (pl. LXX,-115) du musée d'Ani, d'Ouroum-Key, de Medjoushevi (pl. LXIX,-112), actuellement au musée de Tiflis, d'Akthamar (fig. 79), de Hiza-Bavra (pl. LXXI,-117), et de Martvili (pl. LXXII,-119) représente Daniel dans la fosse aux lions. On en a des répliques en Occident. Pour le type de Haritch, où Daniel lève les bras sur une face de la base et où les lions sont placés sur les faces voisines en rapprochant leurs têtes de la figure centrale, nous pouvons citer les exemples du musée d'Arles, de Lescar, de Luz, de Modène, de Saint-Lizier (pl. LXIX,-114) et du musée de Toulouse. Pour le type de Medjoushevi et de Hiza-Bavra, nous avons des répliques à Neuilly-en-

Donjon, Vouvant, Cosne, La Charité-sur-Loire et Saint-Gabriel, où les lions rampants encadrent le personnage.

Ces quelques thèmes dans des régions si éloignées l'une de l'autre, confirment l'existence de rapports entre elles. Ils ne révèlent pas encore une parenté de style, car chacun de ces sujets peut être interprété de vingt manières, ayant chacune sa propre signification. Une étude de la forme est donc indispensable et c'est en ce sens que nous allons poursuivre notre examen.

Il y a deux manières de concevoir et de traiter une figure en sculpture : celle qui part du corps étudié en soi, et qui n'a d'autres règles qu'une harmonie de proportions correspondant à un équilibre physique : c'est celle des anciens

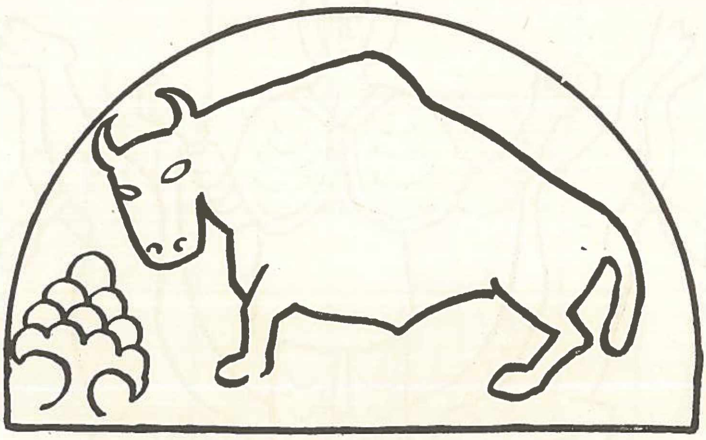


FIG. 80. — Nicorzminda. Bas-relief du narthex.

Grecs ; l'autre qui obéit à une norme extérieure. C'est aussi un calcul d'harmonie plastique, mais il se sert de chiffres trouvés, non pas à l'intérieur, mais en dehors de la matière figurée. L'ordonnance d'un corps consiste alors, non pas dans les rapports de ses parties entre elles, mais dans leur coordination avec une autre mesure. Essayons de préciser quelques procédés de cette technique et de relever ses effets.

L'un d'eux peut être observé d'une façon très concrète dans la sculpture romane, les relations du cadre et du relief inscrits à l'intérieur y ont une grande signification. En effet, la première chose qui frappe lorsqu'on jette un regard sur cette sculpture, c'est le soin avec lequel l'artiste cherche à remplir toute la surface destinée au décor. Pas un seul écoinçon, pas un seul fragment du fond ne sont oubliés. La distribution des volumes est d'une régularité parfaite. On préfère déformer le personnage plutôt que de violer l'ordonnance du cadre. On impose aux silhouettes des irrégularités anatomiques, des attitudes invraisemblables, des têtes démesurément grandes ou beaucoup trop petites, des jambes tantôt atrophiées, tantôt prenant une ampleur excessive, des

gestes convulsifs. Le sculpteur se préoccupe exclusivement d'établir un accord étroit entre la silhouette du relief et son cadre. Le cadre et la sculpture inscrite à l'intérieur sont intimement liés l'un à l'autre. L'activité du cadre ne se borne pas à la simple indication de l'espace destiné au relief. Il devient le premier élément organisateur de la composition. Il lui dicte ses proportions, son harmonie et son équilibre. Il ne limite pas, il dirige. Il n'arrête pas la forme, il l'engendre. La sculpture inscrite à l'intérieur de ses lignes est toute soumise à leur géométrie tectonique.

En comparant le même sujet inscrit dans deux différents cadres, on constate deux solutions plastiques. Prenons par exemple, à l'appui de notre démonstration, les buffles de Zypni (VII[e] s.) (pl. LV,-85) et ceux de Nicorzminda (XI[e] s.) (fig. 80). Le relief de Zypni obéit au rectangle de l'appareillage, celui de Nicorzminda à l'hémicycle du tympan. Dans le premier cas le dos et la queue de l'animal sont commandés par l'angle droit. La tête suit un axe parallèle à celui de la queue ; elle est d'une grandeur excessive, afin d'équilibrer cette partie de l'ensemble ; elle est placée de face et ses proportions, ainsi que son relief, sont beaucoup plus vigoureux que celui de son corps ; elle est analogue aux têtes des chevaux, des béliers ou des taureaux incrustées dans le mur à Bolnis, Mzhet (pl. LXXXVII,-149), Akthamar (fig. 81.) et à Kehardt : c'est la même tête, traitée indépendamment du corps, qu'on a inscrite dans l'ensemble. A Nicorzminda, la même bête change d'aspect tout entière. Ce n'est pas la ligne droite qui dessine ici le dos, mais un système de courbes dont les points saillants tendent à se rapprocher du cadre, ce qui développe son cou et dégage puissamment son échine. La tête garde des proportions plus voisines de la normale, car l'écoinçon du tympan est rempli par un élément ornemental ; les pieds aussi sont très petits afin de donner au corps plus d'ampleur et de lui permettre d'occuper le plus d'espace possible.

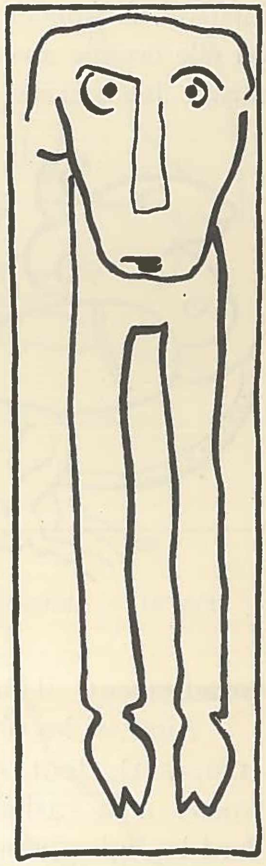


FIG. 81. — Akthamar. Bas-relief.

En comparant ces deux animaux avec le bouc de Kehardt (pl. LV,-84), dont le cadre est en escalier, on remarque que cette superposition de deux marches a permis de donner beaucoup plus de développement au cou et aux cornes de la bête.

Nous rapprocherons ces sculptures d'un relief de Châtel-Montagne (Allier) où un animal est inscrit dans le trapèze d'une face de chapiteau. Le trapèze présentant une formule dont les lignes sont plus proches d'un rectangle que d'un

hémicycle, nous croyons possible de placer cet animal à côté de celui de Zypni. Le cadre étant ici plus étroit, le corps est beaucoup plus ramassé. C'est la seule différence, tous les autres éléments de cette composition étant conçus de la même manière. On retrouve jusqu'à la particularité de la tête traitée à part et pour elle-même. Elle est aussi disproportionnée. Quant à sa provenance, elle ne nous laisse pas de doute. En la comparant avec une autre, seule et sans corps, sur un chapiteau des arcades d'Angers, on est frappé par leur identité. A Angers, elle garde les mêmes proportions relativement au chapiteau où elle occupe aussi la même place. Elle y est symétrique à une volute dont la forme lui a servi d'épannelage. D'ailleurs le procédé qui consiste à donner aux saillies du décor architectural l'aspect d'une tête est connu des Arméniens : à Sanahïn (pl. LVI,-86), on trouve une boule décorative placée au-dessous du tailloir qui sert d'épannelage à une tête de cheval. Nous pouvons considérer le relief de Châtel-Montagne comme l'assemblage de deux compositions dont chacune a été conçue à part : le corps déterminé par la loi du cadre, la tête par l'épannelage du crochet.



FIG. 82. — Akthamar. Bas-relief.

Ces exemples témoignent de relations étroites entre la géométrie du cadre et celle du relief intérieur. Même lorsque ce dernier ne suit pas exactement le contour de son encadrement, il tend à s'en rapprocher.

Ainsi, si les têtes d'animaux des médaillons d'Ochque (X^{e} s.) (pl. LXXIII, -120, 121), tout en meublant bien le fond, n'épousent pas ses contours, on trouve à la cathédrale d'Ani (1001) (pl. LXXIV,-122) une silhouette d'aigle dont les lignes coïncident avec celles du cadre. C'est celui-ci qui dessine les ailes de l'oiseau ; le cadre et le relief se rejoignent. L'un impose son contour à l'autre. Ce même contour implique le même axe central, le même équilibre, la même symétrie, les mêmes proportions. Le cadre s'accuse à l'intérieur du relief comme une force organisatrice. Il peut alors disparaître : on peut supprimer la baguette, l'arcature, leur action subsiste néanmoins et les traces de leur existence primitive demeurent dans la silhouette sculpturale.

Nous identifions le cadre du médaillon, bien qu'il ne figure pas, dans l'oiseau de Hahoul (pl. LXXV,-123), de Pthni (pl. LXXV,-124) et celui d'Akthamar (fig 82), dont les contours sont tracés à l'aide du compas. En Occident, c'est la même chose au Baptistère de Parme. L'oiseau-médaillon s'y trouve inscrit dans un carré. Cette intervention d'un élément géométrique abstrait devient

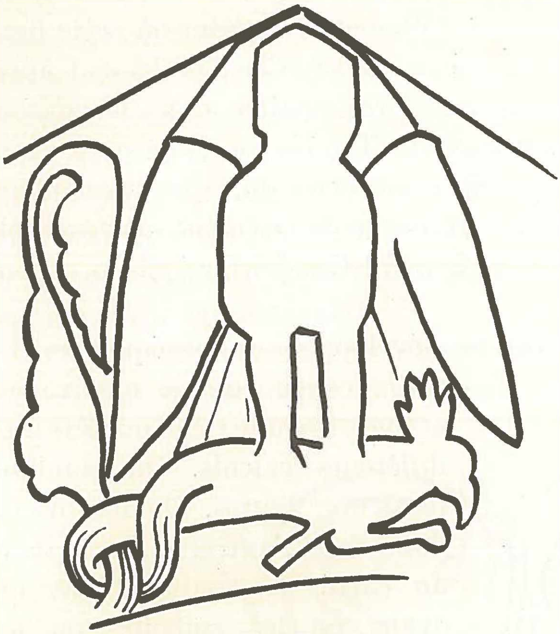


FIG. 83.
Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.

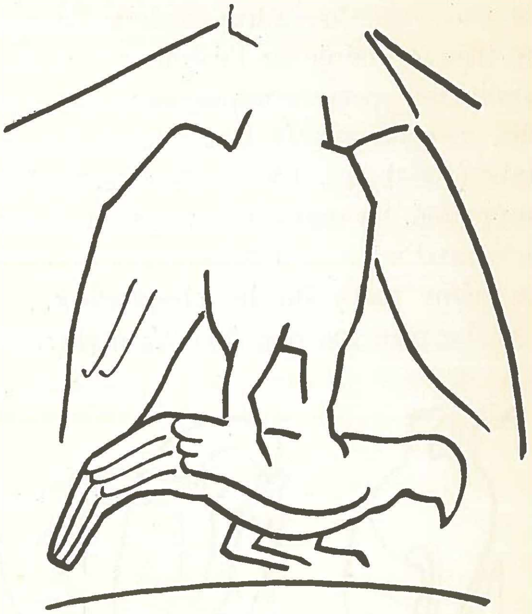


FIG. 84.
Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.



FIG. 85.
Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.

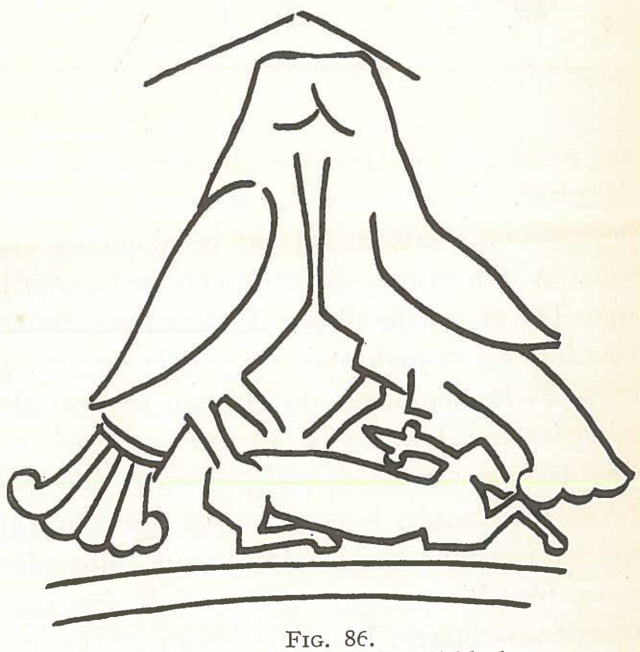


FIG. 86.
Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.

plus compréhensible lorsqu'on confronte les deux cas : le cas primitif, où la présence du cadre explique la ligne d'une silhouette, et celui où cette ligne se trouve libérée de l'élément, qui lui a donné naissance. C'est seulement après avoir fait cette comparaison que nous pouvons reconnaître dans le contour des oiseaux placés aux angles des chapiteaux du Temple de Bagrat, à Koutaïs (1003) (pl. LVIII,-89 ; fig. 83, 84, 85, 86), le souvenir du cadre triangulaire supprimé. La même composition d'oiseaux se retrouve en Occident, par exemple à Saint-Pierre de Chabrillant, au Chambon, à Saint-Gaudens, où ils occupent la même place sur les chapiteaux.

Le principe une fois découvert, on voit se développer ses conséquences. Le cadre conçu comme une valeur active offre une riche matière aux différents calculs. On combine plusieurs figures. On les inscrit l'une dans l'autre, le cercle dans un carré, le triangle dans un ovale, on les emboîte, on les superpose. On introduit dans ces dessins la ligne ornementale et on élabore toute une série de formules variées.

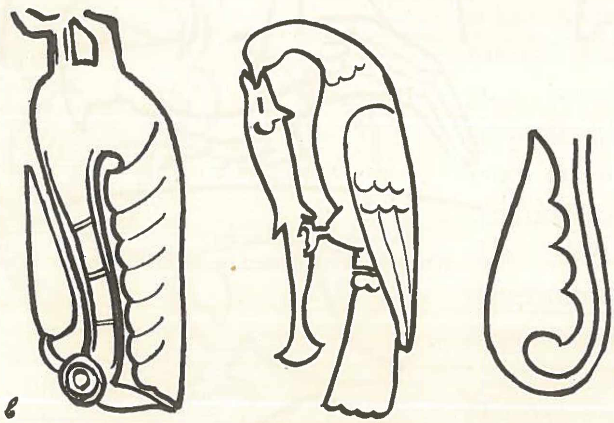


FIG. 87. — Gveldessi et Koubatchi. Bas-reliefs.

La ligne ornementale servant de formule à une composition sculpturale peut être observée sur les reliefs de Gveldessi (VII^{e} s.) (fig. 87), que nous avons déjà eu l'occasion de citer. Ce n'est pas seulement le cadre qui commande ici la silhouette des oiseaux, mais on en voit la géométrie complétée par la géométrie ornementale. A l'intérieur du rectangle est inscrit le motif I. Le rinceau avec la tige TE et ses feuillages P détermine toute l'anatomie d'un être singulier. La tige TE est transformée en col, la courbe, près de E, dessine la silhouette du corps et les feuillages du rinceau servent de plumes à la queue. Une formule géométrique dont les lignes ont conservé ici toute leur pureté a reçu ainsi un double sens : ce n'est pas seulement une figure ornementale, dont les proportions, l'harmonie, le mouvement ont leur valeur propre, c'est encore une ligne qui traduit un certain thème figuré : une silhouette d'oiseau parfaitement reconnaissable. L'ornement exerce ici la fonction du cadre à l'intérieur duquel on inscrit une image. Le même cadre peut servir à plusieurs sujets. En comparant le relief de Gveldessi avec un autre qui se trouve sur l'archivolte d'un tympan de Koubatchi (pl. LXXXIV,-142), en Daghestan, on constate, parallèlement à l'identité de la silhouette, une différence de composition. La courbe près de E

dessine, non pas le corps, mais le cou de l'oiseau, le corps prenant la place de la queue. Quant à la tige TE, elle est transformée ici en poisson que l'oiseau tient dans ses serres (fig. 87).

Cette composition commandée par le rinceau se reconnaît aussi dans les reliefs de la chasse, dont nous avons noté plusieurs exemples dans les régions les plus éloignées (Ochque en Géorgie, Ghazni en Afghanistan, Pavie, Limoges, Silos). On y voit un quadrupède poursuivre l'autre, tous deux tracés par l'ondulation de la même ligne. L'unité du rinceau rattache les deux bêtes l'une à l'autre en leur imposant le même élan.

L'ornement est surtout accusé dans les reliefs de Koubatchi, où la bête poursuivant sa proie est un dragon. La souplesse d'un corps de serpent est



Fig. 88. — Koubatchi. Bas-relief.

favorable à l'écriture de la courbe. Ces dragons aux corps enlacés se comportent de la même manière que le rinceau terminé par une tête d'animal, qui décore une frise au-dessus de la même archivolte (fig. 88).

Cette formule ordonnant la sculpture figurée est très répandue en Occident. Le relief de Koubatchi, où le rinceau résulte de la combinaison de deux corps, peut être rapproché de ceux de Vilagrasse (Lerida) et d'Angoulême : dans ce dernier cas, c'est un animal qui dévore un personnage. Pour les reliefs du type de la poursuite, nous citerons les cas de Saint-Jouin de Marne, de Saint-Benoît-sur-Loire, d'Angers. Pour le détail du dragon, nous rappelons l'archivolte de Talmont et un chapiteau d'Elne.

Une autre formule du même genre est celle du motif II. Cet ornement dont nous pouvons citer des exemples sassanides (chapiteau de Tag-i-Bostan) est très répandu dans l'art de Transcaucasie (Nicorzminda, Koutaïs, Ghelat, Samtavro, Ikortha, Ohanavanque, Sanahïn, Ichkhan, Bana, etc.) et dans celui de l'Occident (Aulnay, Beaumais, Pavie, Milan, Côme, Lescar, Toulouse, Moissac, Vézelay, Charlieu, Hildesheim, etc.). Nous reconnaissons ses courbes dans la composition des animaux adossés de deux reliefs incrustés au mur d'une maison de Koubatchi (fig. 73), dans les contours des oiseaux et des animaux affrontés et

adossés de la cathédrale de Koutaïs (fig. 89, 90), de Saint-Grégoire d'Ani (pl. LXV,-101, 103), dans les bêtes d'Akthamar (fig. 91, 22), dans les petits monstres d'Anamour, dans les sirènes d'Etchmiadzin (pl. LX,-95).

A Koubatchi, on voit cette formule déterminer le développement des cous des animaux et la souplesse de leurs corps pliés selon une courbe qui leur est familière. A Koutaïs, les oiseaux ne subissent pas de déformation anatomique très sensible. Le cadre de la tige est fermé par l'entre-croisement des longues queues, tandis que la palmette intérieure est transformée ici en un fruit. Dans l'ensemble des animaux affrontés (même église) ce fruit est remplacé par une petite tête



FIG. 89. — Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.



FIG. 90. — Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.

humaine. Les sirènes (oiseaux à têtes humaines) d'Etchmiadzin sont tracées par des lignes plus raffinées, plus étudiées et plus élégantes. Leurs silhouettes se découpent sur un fond décoré d'ornements qui par plusieurs caractères de facture et de composition révèlent une parenté avec les reliefs de la façade de Mschatta, où l'on trouve le même fond et des silhouettes analogues d'animaux, brodées sur sa surface.

La même formule organise certains reliefs de Hahoul (pl. LXIII,-98) et de Macaravanque (fig. 75), où les deux bêtes s'affrontent pour agir : c'est le combat d'un tigre et d'un taureau. La parenté de leur composition avec celle que nous venons de signaler devient surtout frappante quand on les compare aux animaux affrontés du chapiteau de Koutaïs.

Cette composition est extrêmement fréquente en Occident, puisqu'on la

trouve, entre autres, dans les églises suivantes : Aulnay, Angoulême, Angers, Anzy-le-Duc, Biron, Begadan, Bourges, Beaulieu-lès-Loches, Blasimont, Cahors, Corme-Royal, Chadenac, Châlons-sur-Marne, Charité-sur-Loire, Châteauneuf-sur-Charente, Civray, Ecurat, Elne, Fontevrault, Gaillac, Genève, Le Thor, Laon, Loches, Lescar, Lescure, Maillezais, Marcillac, Moissac, Morienval, Poitiers, Parthenay-le-Vieux, Pécs (Hongrie), Périgueux, Perpignan, Pérignac, Pont-l'Abbé, Riom, Rétaud, Ruffec, Saintes, Sens, Saint-Genou, Saint-Joüin-de-Marne, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Antonin, Saint-Michel-de-Cuxa, Serrabone, Surgères, Toulouse, Talmont, Urcel, Villefranche-de-Conflent, etc.

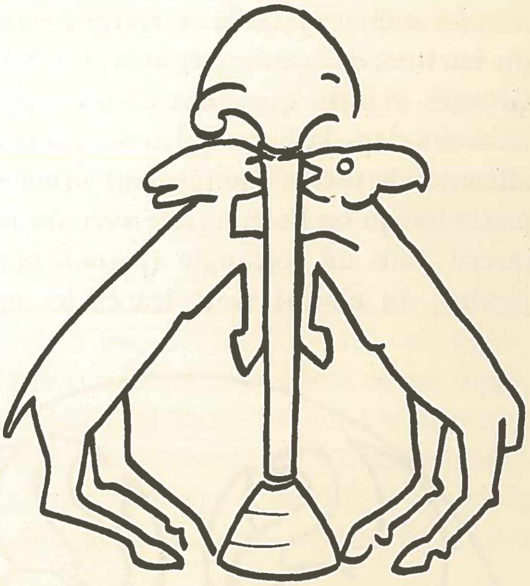


FIG. 91. — Akthamar. Bas-relief.

Ce n'est pas toujours le corps tout entier de l'animal qui suit ce rythme ornemental, dont l'activité se limite parfois à la composition des cous et des poitrines. Les autres parties anatomiques ne sont soumises qu'à la loi du cadre qui renferme l'ensemble. On voit ainsi sur plusieurs tympans de la coupole du narthex de Nicorzminda (fig. 66), les queues des oiseaux suivre le contour semi-circulaire tandis que leurs cols sont extrêmement développés, en répétant par leur contour la ligne qui nous est déjà familière. Cet ornement centralise ici



FIG. 92. — Akthamar. Bas-relief.

en quelque sorte la composition. Parfois on complète cette géométrie par deux lignes circulaires (« les médaillons ») (fig. 93) qui dessinent les ailes des oiseaux ou des griffons, en répétant ainsi la formule que nous avons déjà notée à Ani.

Le même système se retrouve aussi dans la composition du tympan ouest du narthex de la même église (pl. LXVII,-108). On y voit saint Théodore et saint Georges, figures que nous avons rapprochées des reliefs sassanides. Nous reconnaissons dans la ligne qui trace les cous et les pattes de devant de deux chevaux affrontés le même mouvement ornemental. Cette identité devient surtout frappante lorsqu'on les compare avec un relief où le même thème iconographique est inscrit dans un rectangle (pignon nord du même édifice; fig. 94). Le cou et les jambes du cheval sont tracés ici non pas suivant une courbe, mais suivant

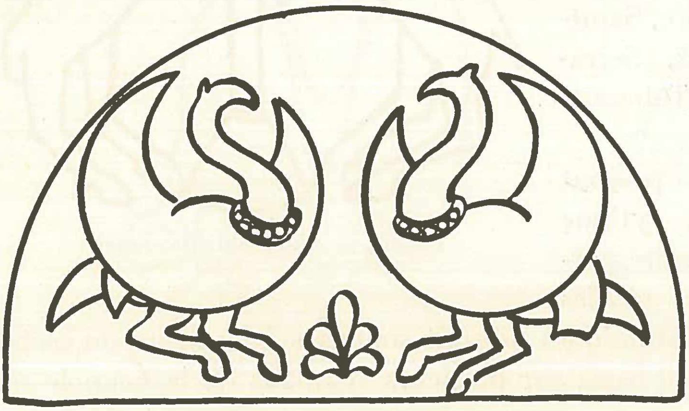


FIG. 93. — Nicorzminda. Bas-relief du narthex.

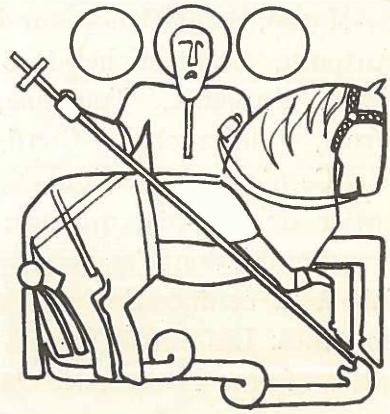


FIG. 94. — Nicorzminda. Bas-relief du pignon nord.

une droite verticale. Quant au dragon, il est ramené à une ligne horizontale.

Des exemples de la composition des chevaux affrontés, comme celle du tympan de Nicorzminda, se retrouvent en Occident, à Brioude, au Puy, à Parme, à Pavie et à Milan.

Nous terminerons cette série par une formule moins répandue : le motif III.

A Sanahïn (XI^e^ s.), ces rinceaux deviennent deux serpents qui s'enlacent, sur la face d'un chapiteau (pl. LXIV,-99, 100). En comparant cet exemple avec un relief de Nieul-les-Saintes, on est frappé par leur identité. A Akthamar (fig. 72), la même formule donne deux animaux affrontés, à rapprocher de ceux de Saint-Gaudens, Begadan (Gironde), la Couronne, Aulnay et Parme.

Ces quelques exemples appellent déjà notre attention sur un principe de composition et d'ordonnance cherché en dehors de l'anatomie normale et de l'harmonie physique. Mais il ne s'agit jusqu'à présent que de bêtes, c'est-à-dire de formes plus malléables, plus incertaines que celles de l'homme, ou plutôt qui se prêtent mal à la notion de type stable et défini et dont, en outre, beaucoup

sont fabuleuses. Mais l'application du même principe à la figure humaine est bien plus frappante, car la moindre déformation y est immédiatement sensible. C'est elle qu'il nous faut étudier désormais.

Parfois, tout en meublant bien le cadre, elle ne présente pas de déformation anatomique trop marquée. Ainsi les silhouettes qu'on trouve à Djvari (VII^e s.) (pl. LXXVI,-125 ; LXXX,-132), à Haglar (X^e s.), à Achaken, à Zak, à Hahpat (pl. LXXXVI,-146), à Haritch, à Gaudzescar, au temple de Gahique, d'Ani, la figure de saint Pierre à Hahoul (pl. LXXXV,-145) ont des proportions relativement normales, ainsi que les personnages sculptés sur les pignons nord et sud de Nicorzminda. Les deux anges d'un tympan de cette église (pl. LXXVII,-126), les trois silhouettes du tympan naguère conservé au musée d'Ani et les personnages de deux tympans de la façade d'Amagou (pl. LXXVIII,-127) ont également échappé à une déformation trop marquée : ils se présentent à mi-corps, ce qui donne une matière suffisante pour meubler ce cadre et qui s'y applique sans effort (cf. un tympan presque identique, à Gyulafehérvár et à Hilsdesheim).

Il n'en est plus de même pour le tympan d'Aïssasi (pl. LXXIX,-130), où la figure centrale de la Vierge, tendant à remplir le plus d'espace possible, a reçu une largeur disproportionnée.

A Amagou (pl. LXXIX,-128) et à Ohanovanque, le cadre détermine la déformation de l'échelle. La figure centrale prend des proportions exagérées, parce qu'elle est appelée à meubler une surface considérable, et c'est elle qui domine l'ensemble ; à Amagou, c'est un vaste Christ à mi-corps, tandis que la scène du Calvaire et la silhouette d'un ange occupent les écoinçons. A Ohanovanque, ce sont les personnages qui entourent la figure centrale. Cette disproportion d'échelle, c'est déjà la violation d'une norme objective. Notons que cette violation n'est pas dépourvue de valeur expressive. Elle nous choque, mais elle nous frappe. La figure centrale, ainsi agrandie, prend une ampleur et une puissance redoutables.

Le cas du personnage unique, inscrit dans un cadre, est plus remarquable encore.

Un relief de Bedia (Abhasie, XI^e s.), actuellement au musée de Tiflis (n^o 6), (pl. LXXXII,-138) est divisé par deux colonnettes décoratives en trois registres verticaux, renfermant chacun une silhouette humaine, dont deux sont significatives. La géométrie du rectangle crée leur anatomie propre. La grandeur démesurée de la tête nimbée est déterminée par la nécessité de remplir un espace donné ; l'atrophie des bras, ainsi que leur disposition le long du cadre, par l'impossibilité d'en franchir les limites ; la réduction des pieds à quelques traits, par la recherche d'une ligne horizontale. Les silhouettes sont accentuées par de longs plis verticaux, qui, s'adaptant à la structure du cadre aussi bien qu'à celle du corps humain, en ramènent le contour à la forme rectangulaire. Ces plis

se rapprochent du cadre au point de coïncider avec lui. Moulures autant que plis, ils donnent un puissant caractère architectonique au personnage-rectangle.

Un relief de Dvin (Kamarlou) (pl. LXXXII,-137), présente les mêmes déformations dues au même principe : tête démesurée, bras sensiblement diminués, inscrits dans un rectangle. A Talhin (Arménie) (pl. LXXXI,-134, 135), sur plusieurs stèles du v^e siècle, certains personnages à tête d'animal, une Vierge, large, trapue, à grosse tête, plusieurs silhouettes d'Ateni (pl. LXXXII,-136) peuvent s'expliquer de la même manière. Sur un de ces reliefs, ainsi que sur un autre incrusté dans le mur de Samtavro (XII^e siècle), près de Mzhet (Géorgie), et à Anamour (fig. 95, 96), on réussit à diminuer ces déformations en accentuant le cadre par le volume des ailes. Celles-ci, largement ouvertes, exercent dans la composition la même fonction que celle des plis dans la sculpture de Bedia. A Coumourdo (pl. LXXXIII,-140), ce sont les manches qui jouent le même rôle.



FIG. 95. — Anamour. Bas-relief.

En Occident, on a des personnages rectangles à Sainte-Marie d'Oloron et à Milan (Saint-Ambroise) ; une silhouette identique à celle de Samtavro peut être signalée à Marcillac (Lot), à celles de Coumourdo à Conques (pl. LXXXIII,-141), où les personnages sont aussi placés dans les trompes de la coupole.

A côté du personnage-rectangle, nous placerons un autre type qui nous donnera matière de comparaison. A Zouartnotz (Arménie, 649) (pl. LXXXII,-139), les figures sont inscrites dans des triangles formés par les écoinçons à la rencontre de deux arcs. Autre encadrement, autre rapport des lignes, autre déformation. Le tronc, les épaules et les bras ont pris plus d'ampleur, tandis que les jambes sont atrophiées ou supprimées. Un écoinçon de la cathédrale de Bayeux montre le même phénomène.



FIG. 96. — Anamour. Bas-relief.

Le personnage semi-circulaire résulte de la composition d'une seule silhouette inscrite dans un tympan. Nous en trouvons un exemple à Koubatchi, en Daghestan (pl. LXXXIV,-142). Son corps épouse parfaitement le cadre ; de là une anatomie singulière. C'est un corps robuste, plus large que haut, avec les contours d'une pureté mathématique, il est architecture plus qu'humanité. De même à Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, où

c'est le médaillon placé sur une face d'un chapiteau de l'abside qui exerce la même fonction. De même à Akthamar (fig. 97).

Cet accord entre le personnage et son cadre est surtout frappant lorsque le dessin de ce dernier est plus complexe. On trouve à Koubatchi (fig. 98), incrusté dans le mur, un médaillon dont les courbes forment une sorte d'écusson. Les lignes de la silhouette du personnage inscrit suivent avec exactitude le même mouvement. Il en résulte un étrange traitement de la forme : jambes croisées, bras disproportionnés selon une courbe spéciale, seule la tête est relativement normale.



FIG. 97. — Akthamar. Bas-relief.

A Kehardt (pl. LXXIX,-131), deux médaillons superposés en forme de 8 sont composés des quatre ailes d'un ange dont le corps est inscrit à l'intérieur. Les médaillons sont d'égale grandeur : l'un d'eux comprenant la tête et l'autre tout le reste du corps ; la tête est égale au corps.

Le même principe joue, quand la figure est difficilement lisible. Ainsi le personnage de Samtavro (pl. LXXXV,-144), avec ses contours rigoureusement symétriques et d'une belle économie linéaire, naît d'une combinaison de cercles et de triangles dont la pureté ne prête guère à discussion ; de même pour l'anatomie des donateurs incrustés au mur de Havartzine (xe s.) et de Hahpat (pl. LXXXVI,-146).

Ajoutons à cette série un autre type, qui apparaît au tympan de Nicorzminda (fig. 99) : le personnage-dragon. Iconographiquement, c'est Dioclétien terrassé par saint Georges. Il est symétrique au dragon combattu par saint Théodore. Le besoin d'équilibre a déterminé les déformations. La silhouette d'un serpent s'accuse en effet dans celle de son corps. Sa longueur est extrêmement disproportionnée, ses membres suivent des courbes d'une grande souplesse, analogues à la ligne du dragon appartenant au même ensemble.

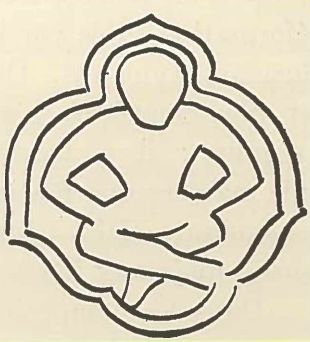


FIG. 98. — Koubatchi. Bas-relief.

Nous avons ainsi un personnage-rectangle, un personnage-triangle, un personnage-hémicycle, un personnage-écusson et un personnage en forme de 8. Ils relèvent de l'intervention d'un élément extérieur à leur type normal. Ce sont des figures géométriques, non des formes objectives et vivantes. La structure du cadre a été élaborée en toute indépendance et n'a pas été déterminée par les proportions humaines.

L'extension de ce procédé a de singulières conséquences. Elle engendre des têtes trop grandes ou trop petites, des membres atrophiés ou hypertrophiés, les silhouettes les plus paradoxales. Un peuple de personnages monstrueux et difformes prend naissance : boiteux, bossus, culs-de-jatte. Nous retrouvons là tous les déchets et toutes les mutilations qui existent dans la vie. Chaque geste et chaque mouvement prennent une valeur mimique. On constate la formation d'un langage particulier, un langage d'anatomies déformées et de gestes convulsifs.

Ce double aspect de la technique se précise encore, lorsqu'il s'agit de la composition d'une série de personnages, pouvant avoir une valeur narrative, une signification.

Le pignon ouest de la cathédrale de Mzhet (1020) (pl. LXXXVII,-147) est

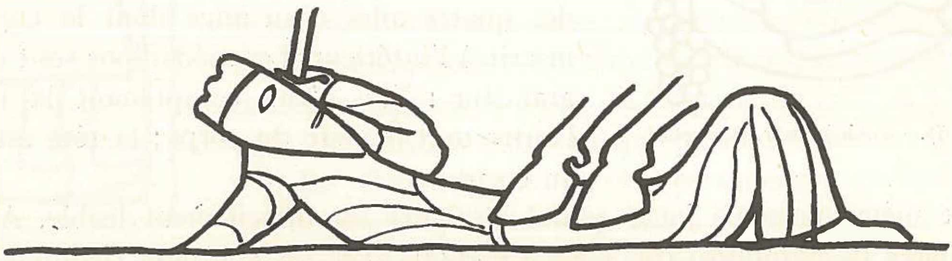


FIG. 99. — Nicorzminda. Bas-relief.

décoré d'un relief à trois personnages inscrits dans une figure ABCDE. La seule déformation subie par la figure centrale, c'est la largeur du corps, déjà notée sur plusieurs tympans. Quant aux deux silhouettes latérales, leur composition est plus complexe. L'artiste avait à remplir par un corps humain un écoinçon irrégulier ; il a trouvé deux solutions : l'une, en pliant le personnage de telle manière que BA est parallèle aux jambes ; l'autre, en donnant la ligne correspondante (DE) pour limite, non aux jambes (celles-ci lui sont perpendiculaires), mais aux bords de la robe, ce qui rend l'attitude peut-être plus paisible.

Dans les compositions soumises à des formules plus complexes, les déformations sont plus surprenantes encore. Sur le pignon sud de Nicorzminda (XI^{e} s.) (pl. LXXXVIII,-150), se trouve un relief qui, à lui seul, résume toutes les formules que nous venons d'analyser : le rectangle, le triangle, la ligne circulaire (ici plutôt ovale) ; on y trouve en outre un losange. Le rectangle qui encadre l'ensemble et qui seul coïncide avec l'appareil est donné par les lignes ABCD. Il est divisé en quatre registres horizontaux par les lignes LM ; FE ; NO ; CD ; AB. Le triangle est déterminé par LMR ; le losange par TSUR ; l'ovale par PS. Toutes ces figures sont réunies autour de l'axe commun P-R. A l'intérieur de ce réseau sont inscrits cinq personnages d'une scène du Jugement dernier, le Christ entouré

de quatre anges, A-B marque les limites des ailes des deux anges occupant la partie supérieure de l'ensemble et de la grande main disproportionnée de la figure centrale. L-M dessine les troncs et les hanches de ces anges ainsi que les genoux du Christ. F-E indique les bords des robes de deux anges inférieurs et les pieds du Christ. N-O les hanches, les poitrines et les bras des anges, ainsi que le pouce d'une grande main bénissante. C-D donne le niveau inférieur de leurs plis et de leurs ailes. L-R et R-M servent d'axe aux quatre ailes. T-S et U-S correspondent à leurs avant-bras. L'ovale P-S dont il faut chercher les origines dans la formule de la gloire ou d'un médaillon est réalisé par la composition des ailes et des bras des deux anges supérieurs.

On voit ainsi les éléments de cet ensemble, d'une signification iconographique plus importante, soulignés et dégagés par un encadrement spécial, la figure du Christ étant inscrite dans le médaillon et la grande main bénissante dans un losange. Telles sont les lignes d'une ordonnance parfaite dont la géométrie est nettement lisible, et tels sont leurs rapports avec la matière figurée qui leur est soumise. Et l'on est amené à constater que l'équilibre de la plastique formelle est dû ici à une certaine déformation (1).

En effet, les personnages inscrits dans ce cadre, distinct de leur canon, ont dû subir toute une série d'irrégularités anatomiques. On leur a imposé de surprenantes disproportions. On leur a fait violence, et cette violence se communique à l'effet. Les grandes masses sont lancées avec force. Les corps pliés prennent un élan. L'unité de l'ordonnance saisit les volumes en un bloc indivisible. Ils s'épousent l'un l'autre, ils se confondent, ils se pénètrent. Et tout l'ensemble se présente comme le corps unique d'un seul monstre qui agite ses nombreux membres.

Ainsi une formule rigoureusement tectonique, une formule de symétrie et d'équilibre par excellence détermine un déséquilibre et un mouvement. Le calcul le plus strict évoque une improvisation spontanée de formes et d'attitudes invraisemblables, ayant leur éloquence propre. Cette technique dont l'aspect est double et contradictoire est encore plus efficace lorsque la composition est commandée par des lignes ornementales. Leur dessin plus complexe est souvent difficilement lisible, les courbes plus nerveuses et plus accentuées déforment davantage l'anatomie et lui imposent une plus grande force mimique.

A Koubatchi (Daghestan, pl. LXXXIX,-153), sur le tympan d'une fenêtre, sont sculptés deux personnages en lutte, dont la composition est soumise à

(1) En Occident, ce système de composition dictée par la combinaison de plusieurs figures géométriques se retrouve à Autun où on relève sur le tympan sculpté trois rectangles, un triangle, un hémicycle et un ovale ; elles sont toutes groupées autour du même axe. Seulement, la matière y est distribuée d'une façon toute différente. Quant à la silhouette des anges de Nicorzminda, nous pouvons noter une composition identique sur un chapiteau de Saint-Hilaire de Poitiers, où elle est aussi commandée par un quadrilatère.

un schéma de cet ordre. En comparant ses lignes directrices à celles d'un ornement qui décore le chapiteau du trumeau (fig. 100), on est frappé par leur identité. Les lignes ACA de cet ornement dessinent les bords des robes des personnages, ainsi que les axes des jambes avancées. Les lignes EDF donnent les axes des deux autres jambes, des corps et des têtes. Le cercle D est formé par les bras d'un des personnages, qui étreint son adversaire. Il joue ici le même rôle que dans le schéma ornemental. Le rôle d'un nœud, d'une ceinture, d'une clef qui ramasse et réunit tous les éléments de l'ensemble. Les combattants sont liés, non seulement par leurs gestes d'hommes qui luttent, mais par chacune des lignes et des courbes qui les enlacent. C'est un monstre double et pourtant unique à deux têtes, à quatre jambes, à quatre bras.

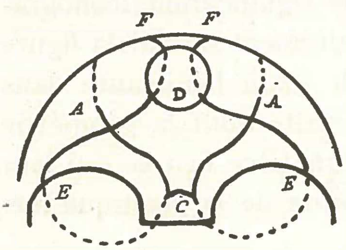


FIG. 100. — Koubatchi. Schéma de la composition du tympan.

Le tympan de Katzh (XI^{e} s.) (pl. XC,-155) en Géorgie présente une autre composition ornementale. La formule est donnée par une palmette à trois branches, motif III, combiné avec le motif II. Les branches ayant une forme de rinceau fixent les axes de deux anges soutenant la croix. Un de leurs bras, la poitrine et les jambes sont tracés par cette courbe, ce qui détermine l'extrême allongement et l'attitude convulsive : leurs pieds tendent à rejoindre leurs têtes. Le motif II dessine leurs deux autres bras et une partie de leurs ailes. Elle forme le même nœud que nous avons noté à Koubatchi (1).

La formule du rinceau (motif I) commande également la composition des anges de Mzhet (1020) (pl. LXXXVII,-149), et d'Osounlar, où l'on reconnaît les mêmes attitudes convulsées dont le mouvement est dicté par la recherche d'un équilibre (2). A Nicorzminda sur le tympan sud il en a quatre qui soutiennent les branches d'une croix (pl. XCI,-159). L'harmonie paisible d'une courbe a imposé à la silhouette un vigoureux élan. Le calcul qui a précisé le parcours de ces lignes fait croire, une fois de plus, à une véhémente improvisation des formes, des gestes et des attitudes.

Cette géométrie de lignes régulières, de conception abstraite, est surtout frappante dans la structure des plis. Celle-ci n'est pas déterminée par l'accident, elle ne naît pas à l'improviste d'un mouvement de chute, qui indique et qui souligne l'anatomie d'un corps. Elle est traitée à part. Elle a sa valeur de

(1) La même formule de deux corps-rinceaux groupés autour d'un axe commun se retrouve sur un tympan de Pont-l'Abbé (pl. XC,-157) ; pour le geste, cf. un des corbeaux de la cathédrale de Modène, (pl. XC,-158) où les pieds ont rejoint la tête du personnage.

(2) Des silhouettes humaines épousant la forme du rinceau peuvent être signalées en Occident à Saint-Paul-les-Dax (Landes) et à Foussais (Vendée).

parcours ; elle est combinaison de figures qui se lient et se superposent, en formant des dessins ayant leur propre agrément et leur vie propre.

Pour analyser ces plis, on peut distinguer trois catégories : le pli géométrique, le pli ornemental et le pli-entrelacs.

Un bel exemple de pli géométrique peut être observé sur le relief de Djvari (église supérieure de Mzhet, VII^e s.) (pl. LXXX,-132). Une grande figure debout y est revêtue d'une longue robe dont tous les plis sont dessinés par des droites. Ils ne dégagent pas les jambes, la régularité de leur rythme n'est pas rompue par l'intervention d'un élément anatomique. C'est la combinaison des triangles (qui amortissent les plis) et des verticales (qui les constituent) qui forme toute l'architecture sculpturale.

Le pli ornemental se remarque sur le tympan de Katzh (pl. XC,-155). De véritables palmettes décorent les jambes des deux anges, palmettes traitées indépendamment de la surface qui les porte. Elles ne soulignent pas, elles ne dégagent pas un relief, elles n'accusent pas le corps. Au contraire, comme leurs axes sont perpendiculaires à l'axe des silhouettes, on les voit plutôt en rompre l'unité. Elles morcellent le mouvement et la continuité du volume par un dessin complexe ayant sa structure particulière.

Le pli-entrelacs figure sur le relief du pignon sud de Nicorzminda (pl. LXXXVIII,-150) , où le retroussis de la robe d'un ange forme un entrelacs d'une rare pureté. Il y en a plusieurs spécimens dans la même église.

Nous nous sommes d'abord attachés à mettre en lumière quelques faits prouvant certaines relations entre les arts de la Perse, de l'Islam, de la Transcaucasie et l'art roman. Nous les avons empruntés au vaste répertoire des thèmes communs. Mais l'identité de quelques thèmes n'établit pas l'identité stylistique. Même si ces rapports débordent souvent le cadre iconographique et manifestent une parenté de composition ou de facture, comme c'est le cas pour le chapiteau de Tag-i-Bostan et pour celui de Saint-Papoul ; pour les animaux qui se poursuivent, à Ghazni, Ochque, Silos, Milan et Limoges, ils ne permettent pas de définir le style de chacun de ces arts. Des exemples de cette nature représentent peut-être ce qu'il y a de plus neutre, de moins actif et de moins personnel. On pourrait les multiplier sans arriver à qualifier avec précision les arts dont il s'agit et leurs relations réciproques.

Nous avons abandonné ce plan d'étude pour chercher à définir un art en particulier, celui de la Transcaucasie, dont l'aspect rappelle singulièrement l'aspect de l'art roman en Occident. Après avoir dégagé le principe d'une ordonnance de composition indépendante de l'harmonie de la figure en soi, nous avons essayé d'en préciser la technique, et nous avons été conduits à signaler un singulier phénomène.

Une ordonnance sculpturale qui n'est pas déterminée par la figure humaine, considérée comme stable et typique, entraîne inévitablement sa déformation. Le besoin de symétrie et de rythme ornemental amène un déséquilibre dans la forme « normale ». Par là le procédé aboutit à une pure plastique, indifférente à la nature. Mais en même temps, on découvre dans la violation de la norme un moyen d'expression inédit. Un nouveau langage, d'une puissance extrême, prend naissance. Les bêtes, déformées, deviennent des monstres. L'homme, soumis au même traitement, acquiert une extraordinaire mimique. Une main disproportionnée, un geste convulsif, un corps plié, courbé, désarticulé sont capables de suggérer la menace, la tendresse, la douleur, l'extase. Ainsi jouent deux antithèses : l'ordonnance d'une plastique pure et qui tend à se suffire, le désordre expressif de la matière figurée. L'une est liée à l'autre. Nous avons essayé de montrer par des exemples que ces procédés de style sont les mêmes dans les régions de l'Asie que nous avons étudiées, et en Occident, à l'époque romane.

Ils sont dominés, dans l'un et l'autre cas, par une pensée abstraite et un calcul qui substituent aux formes objectives une combinaison de cercles, de carrés et de courbes ornementales.

L'art sassanide nous montre un premier aspect de ce débat. Mais il respecte encore la nature et l'objet. Il est trop directement tributaire de l'art hellénistique, auquel il est incontestable qu'il a fait des emprunts. Les mains de la déesse Anahit (Tag-i-Bostan pl. LXIX,-113) ont des proportions normales, sa tête est normale elle aussi, son tronc n'est pas déformé, l'attitude est équilibrée. Les gestes sont paisibles : la déesse soulève ses attributs d'un mouvement naturel. Et pourtant l'analyse révèle une grande complexité de composition. En comparant la silhouette avec un ornement décorant la face voisine, on est frappé par l'identité de leurs lignes. Ce dernier est une palmette à trois tiges. Le feuillage central correspond bien à l'axe du torse de la figure, les deux autres dessinent les deux bras, largement ouverts. C'est un compromis entre deux procédés de style. Une matière figurée est inscrite dans un cadre ornemental sans avoir subi une déformation trop prononcée. Cette sculpture est encore loin de la sculpture romane. Elle précise déjà quelques-unes de ses formules.

Avec la culture arabe, cette tendance devient plus nette. Elle fait une place considérable au chiffre, à l'algèbre, à la géométrie. Ses calculs sont inscrits sur les murs, sur les voûtes, sur les pavements des édifices. Les polygones, les courbes ornementales, d'une complexité extrême et savamment établie, parcourent tous les éléments de leur architecture. La virtuosité des figures géométriques est l'âme de leur décor. Le génie analytique réduit toute forme à une formule.

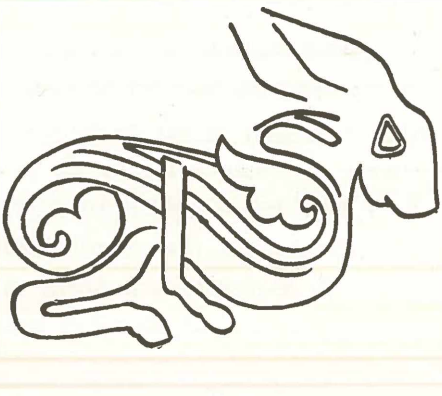
La sculpture figurée des Arabes, dont les thèmes sont d'ailleurs pour la plupart d'inspiration persane, reste abstraite. Les nombreux coffrets d'ivoire en sont la preuve, tels que ceux d'Al-Mansour (1005), de Silos (1026),

du Victoria and Albert Museum, du Louvre (XI^e^ s.), du Bargello, les ivoires fatimites trouvés à Foustat (X^e^-XI^e^ s.), qui se trouvent au musée du Caire, les plaques d'ivoire mésopotamiennes (XII^e^-XIII^e^ s.) du Louvre et du Bargello. On y trouve toute une série de personnages et d'animaux mêlés à des rinceaux et à d'autres motifs ornementaux, dont ils épousent admirablement les courbes et dont on ne peut pas les séparer. Toutefois leurs déformations sont limitées par une certaine notion d'équilibre : les bêtes ne sont pas des monstres, ce sont des animaux stylisés ; les personnages sont peu expressifs. Leur langage, c'est celui de l'harmonie linéaire. On le perçoit comme une combinaison des lignes, comme une broderie d'arabesques savamment calculée. Cet ar ne connaît ni les gestes convulsifs, ni les grimaces de l'anatomie.

Les Arabes, dont les khalifes Abou Bekr, Omar, Othman et Ali (632-661) étendent leur empire sur la Syrie, la Mésopotamie, la Perse et l'Égypte, puis, avec les Omeyyades (661-744), sur l'Afrique du Nord, et, à l'Est, jusqu'au Turkestan, ont dominé la Transcaucasie durant trois siècles (VII^e^-X^e^ s.). L'art de ce pays pratiquait déjà la science de l'interprétation des formes selon une ordonnance géométrique, comme le prouve l'exemple de Djavri (VII^e^ s.), où la régularité des plis et de la composition est déjà remarquable. Les Arabes lui donnèrent des suggestions puissantes. La technique devint raffinée et savante avec l'ornement géorgien.

Mais l'esprit narratif subsiste dans la sculpture et s'y combine avec le procédé abstrait. Il semblerait d'abord qu'ils soient contradictoires, que chacun d'eux ait son propre domaine et travaille à part. Mais un troisième élément intervient : le génie déformateur. C'est lui qui a réussi à les faire collaborer.

Le nœud se forma peut-être pour la première fois (en faisant toutes réserves sur les découvertes ultérieures) en Asie occidentale. Ce passage d'une conception formelle à une autre apparaît en Occident avec une certaine brusquerie. C'est le passage d'une thèse à l'antithèse, après les derniers sarcophages et une lacune de quelques siècles. Il n'en est pas de même en Orient, où ce passage est évolution et où on a l'avantage, du VII^e^ au X^e^ siècles, d'en pouvoir suivre toutes les étapes.



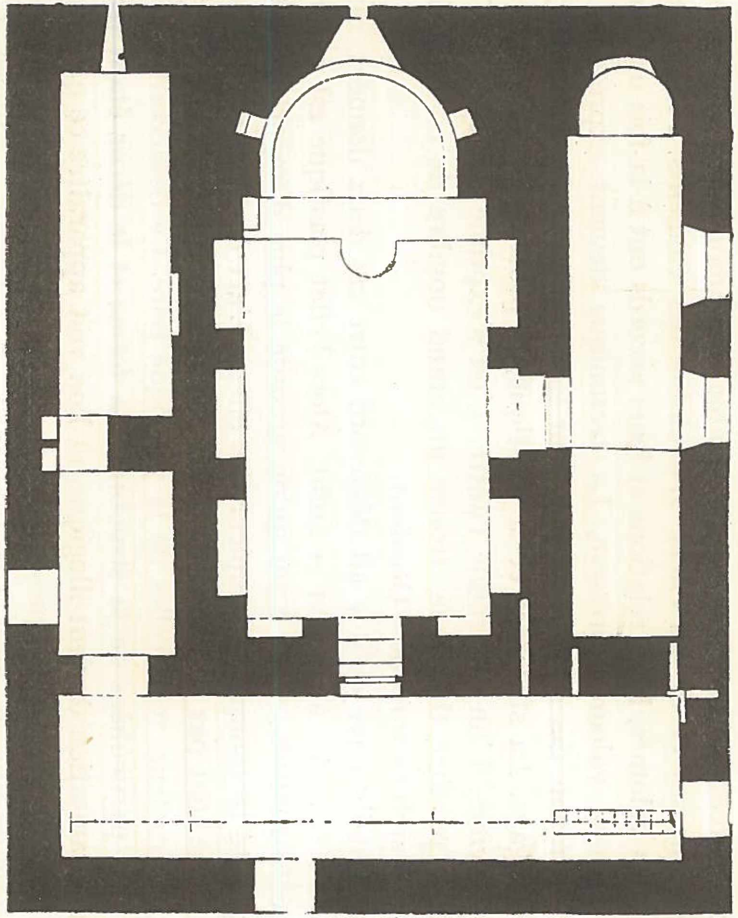
IV

CARACTÈRES ATECTONIQUES DE L'ARCHITECTURE ET DU DÉCOR EN GÉORGIE

L'architecture est à la fois un système constructif et une œuvre plastique. Elle combine les relations tectoniques des éléments et en même temps elle installe des volumes dans l'espace. Ces deux notions sont si fortement associées l'une à l'autre qu'elles se pénètrent et tendent à se confondre. Le calcul des poussées, des forces qui soutiennent l'ensemble d'un monument détermine le calcul de ses masses et de ses effets. L'équilibre des éléments, l'équilibre du mouvement des volumes, leurs relations et leurs accords ont à la fois une valeur tectonique et une valeur expressive. La tectonique devient expression, car c'est dans l'économie des moyens et dans leur logique que l'architecture trouve son propre langage. La structure et la plastique, le procédé et l'effet, sont ici souvent synonymes. L'un détermine l'autre. L'un s'exprime par l'autre. Cette idée, qui peut paraître théorique, trouve un grand nombre de confirmations, surtout dans l'architecture de l'Occident.

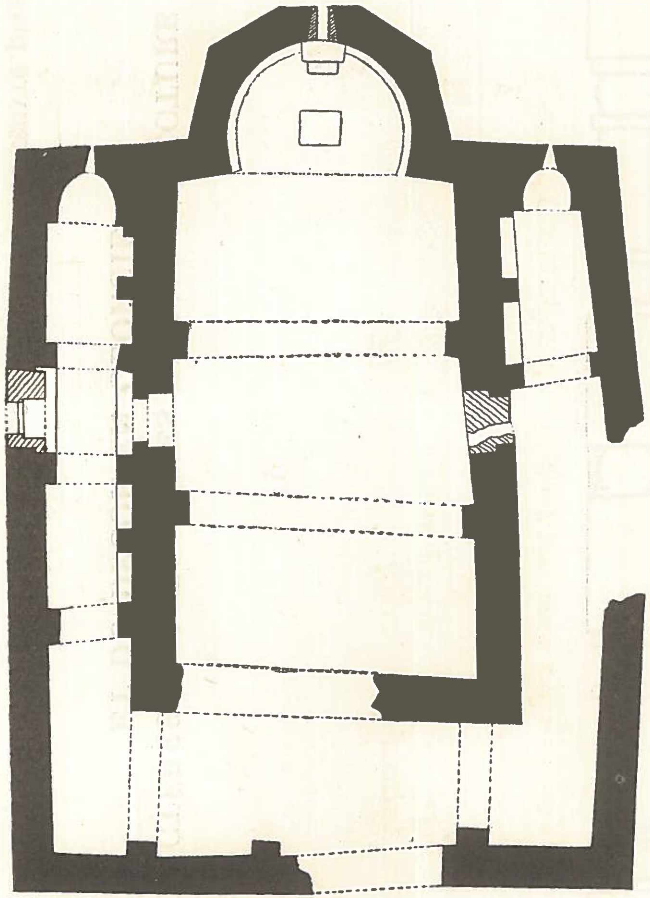
Et pourtant il arrive qu'il y ait désaccord entre ces deux données, quand chacune d'elles travaille à part et se suffit. Alors l'effet plastique est extérieur aux forces constructives. C'est à lui qu'on accorde le plus d'importance et on sacrifie la pureté tectonique à l'ampleur des effets. L'art de bâtir devient alors accessoire. Ce ne sont pas les solutions d'une économie architecturale qui préoccupent le constructeur, mais celles de la plastique pure. Ce désaccord entraîne une conception particulière de la structure ; la forme et le décor étant traités à part, leur organisation devient illogique, et l'on voit apparaître ce qu'on peut appeler les caractères atectoniques du monument.

Nous sommes amenés ainsi à distinguer deux catégories d'édifices. L'une s'exprime par l'organisation rationnelle, par la logique, par l'économie des élé-



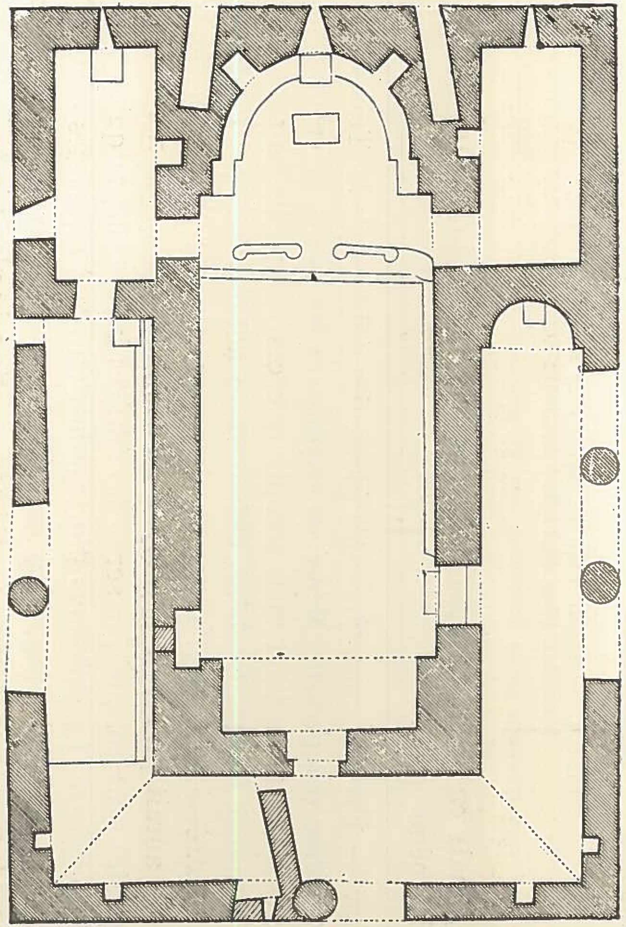
Ebralidze, 1911.

FIG. 101. — Ouphlis-Tziké. Plan de la basilique.



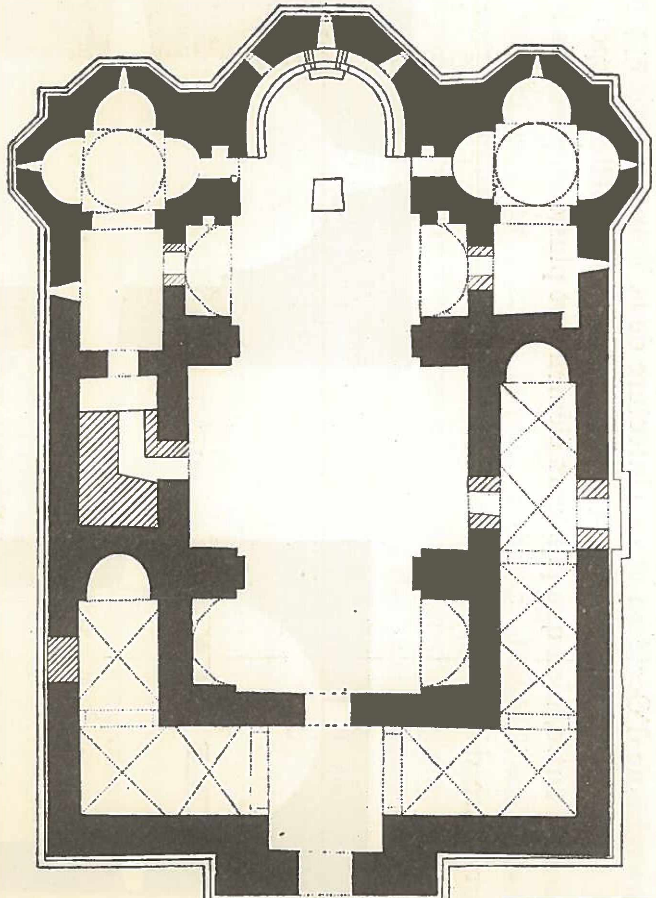
Kalachnikoff, 1912.

FIG. 102. — Dcherem. Plan de la basilique.



Jachnikoff.

FIG. 103. — Zegan. Plan de la basilique.

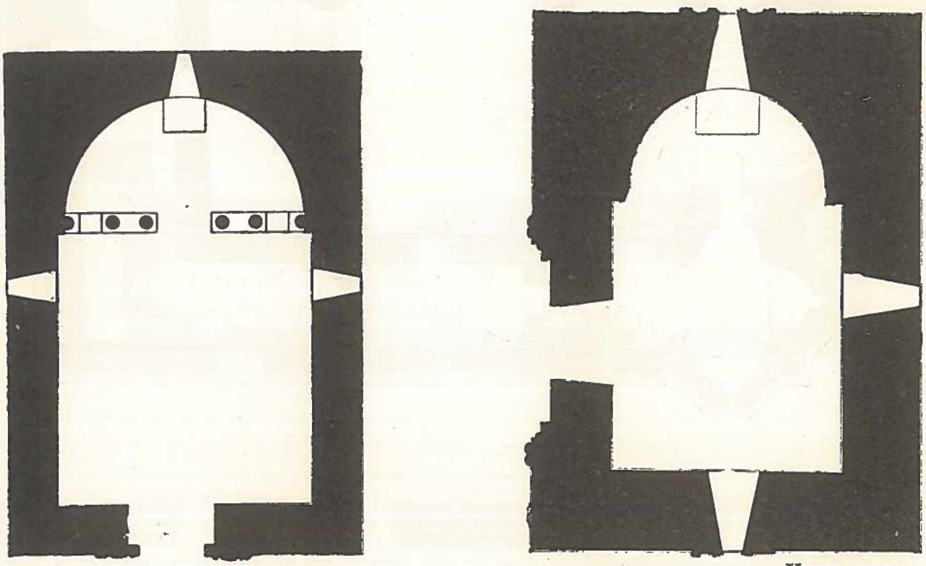


Kalachnikoff.

FIG. 104. — Watchnadzian. Plan de la basilique.

ments dont chacun joue un rôle bien déterminé dans l'ensemble. L'autre dégage les valeurs plastiques en oubliant de tirer parti des valeurs constructives. L'architecture romane d'Occident et l'architecture de la Transcaucasie appartiennent chacune à l'une de ces catégories. On peut même dire qu'elles s'opposent sur ce point l'une à l'autre, bien que plusieurs éléments et plusieurs procédés leur soient communs.

Pour notre démonstration, nous nous baserons surtout sur l'architecture



Kurne, 1914.

FIG. 105. — Matan. Plan de l'église dite Tzkhra-Kara.
Iqualtho. Plan de l'église de Notre-Dame.

géorgienne, mais en faisant appel aux monuments arméniens traités exactement sur le même plan.

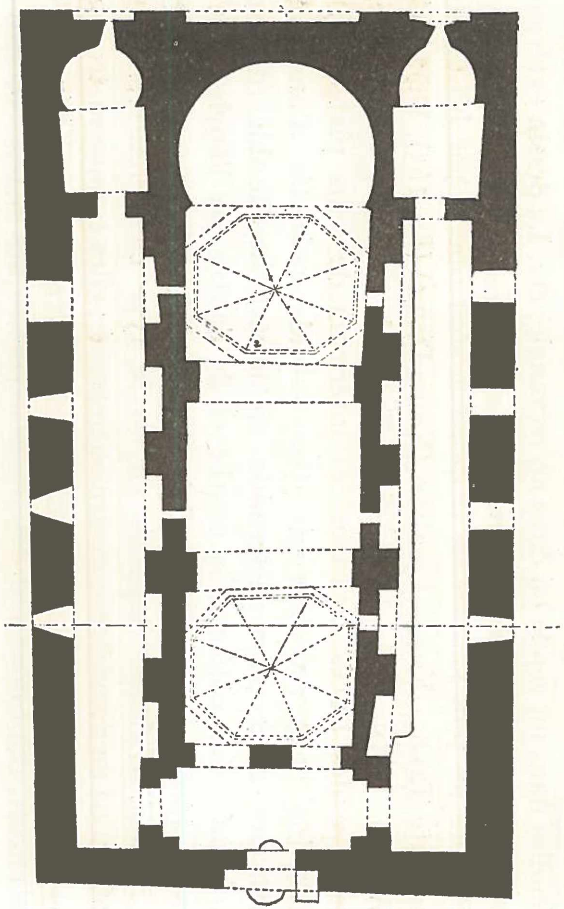
Le plan. — Un des caractères des plans des édifices de la Transcaucasie, c'est leur extrême complexité. Même en examinant les plans de certaines basiliques à trois nefs, on se rend bien compte que ces compositions sont conçues d'une façon tout à fait particulière. On constate notamment que les nefs sont nettement séparées l'une de l'autre par un mur souvent dépourvu de toute ouverture qui aurait pu servir de moyen de communication. La nef centrale et les nefs latérales sont en quelque sorte des édifices indépendants qu'on a placés l'un à côté de l'autre. La présence d'un narthex dans les basiliques de Ouphlis-Tziké (fig. 101), Dcherem (fig. 102) et Zegan (fig. 103), et de Watchnadzian (fig. 104) pose le problème suivant : cette composition du plan n'est-elle pas déterminée par un développement particulier du narthex qui, en entourant la nef centrale, la renferme dans une enceinte? Cette hypothèse est confirmée par le

plan de Zegan, où des arcades très développées forment de larges ouvertures dans le mur extérieur de l'édifice.

On peut aussi interpréter ces plans comme ceux de deux édifices inscrits l'un dans l'autre, l'édifice central se composant d'une nef et d'une abside, plus un autre qui contient cet ensemble. C'est la juxtaposition et l'emboîtement de deux plans, le plan extérieur et le plan intérieur, chacun d'eux étant traité en quelque sorte à part, ayant sa signification propre ; l'extérieur n'est pas commandé par l'intérieur, et c'est le premier élément atectonique que nous ayons à signaler. Cette fragmentation, cette séparation des parties sont en désaccord avec le principe de l'économie occidentale. Celle-ci détermine le tout comme un système dont les éléments concourent à l'unité.

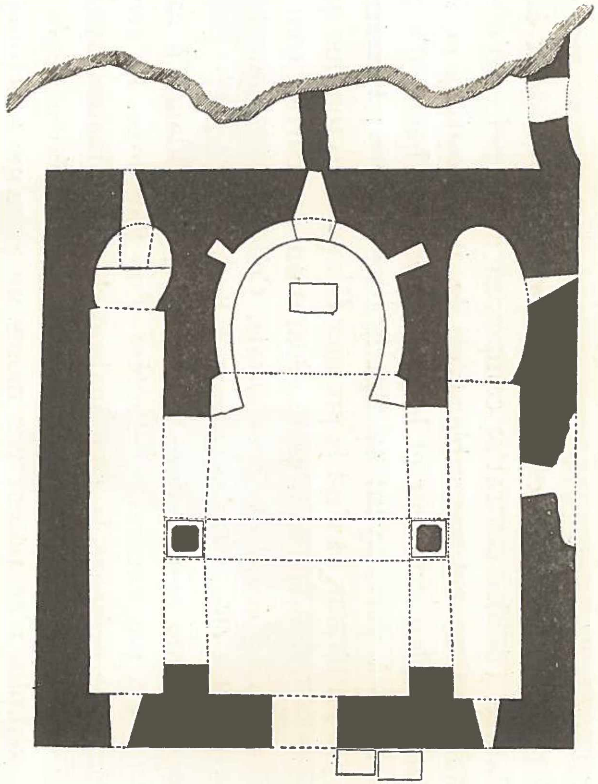
Dans les cas que nous venons d'examiner, la tendance à cacher un plan dans un autre n'a pas encore le caractère d'un paradoxe. Le rectangle inscrit dans un rectangle présente la combinaison de deux figures ayant un certain accord entre elles. Les lignes sont parallèles, le plan intérieur répète son encadrement. Ces exemples n'en posent pas moins un principe atectonique dont nous allons suivre les manifestations, celui de la composition d'un plan par l'emboîtement de plusieurs autres, ayant chacun sa propre ordonnance. Toute une géométrie s'élabore, dont le calcul ne relève pas du calcul des éléments tectoniques, de l'équilibre des forces, des poussées et des supports. Elle consiste plutôt en combinaisons de figures. De là des dessins d'une déconcertante ingéniosité : un hémicycle dans un rectangle, une croix dans un carré ou dans un pentaèdre, un quatre-feuilles dans un cercle ou dans un rectangle, etc. Le dessin extérieur ne laisse pas deviner la figure placée à l'intérieur.

Les exemples les plus simples de ce procédé sont offerts par les églises de Matan (église dite Tzkhra-Kara), Iqualtho (Notre-Dame) (fig. 105), Dort-Kilissa, Kazreth, Wedjin (petite église), Djidjor, Takhtakran, Phanaskert. L'indépendance relative des tracés extérieurs et intérieurs de leurs plans se trahit ici par l'insertion dans un rectangle d'une abside précédée d'une travée. La différence des deux plans détermine un espace inutilisable, des sortes d'écoinçons formés d'un côté par la courbe et de l'autre par l'angle droit ; ils sont remplis de blocage. Cet espace, théoriquement inutile, nous l'appellerons l'intervalle négatif. L'abside empattée en est le type élémentaire. A Gourdjaan (fig. 106), nous en avons trois, en arc outrepassé ; elles terminent trois nefs ; les tribunes sont séparées de la nef centrale par des murs. Kwabis-Khéw (fig. 107) trois absides encore, dont deux ont des tracés asymétriques et relativement irréguliers. A Ikortha, à Quintzwis, à Ichkhan, à Oura, à Djala, à Samtavissi, etc., la continuité du plan extérieur est interrompue par deux niches triangulaires qui indiquent leur présence, mais d'une manière plutôt symbolique que vraiment architecturale, car ces niches ne traduisent pas la forme exacte des absides.



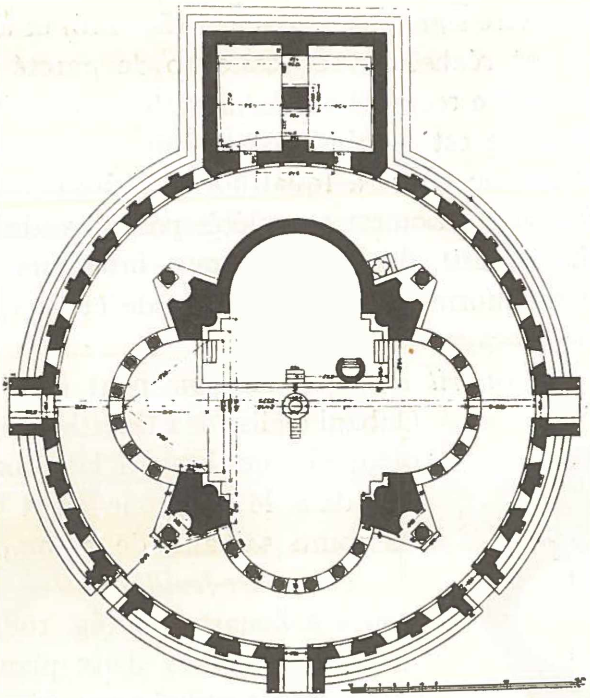
Kalachnikoff.

FIG. 106. — Gourdjaan. Plan de la basilique par les tribunes.



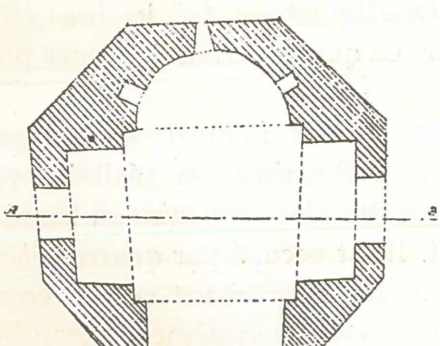
Kalachnikoff, 1912.

FIG. 107. — Kwabis-Khéw. Plan de la basilique.



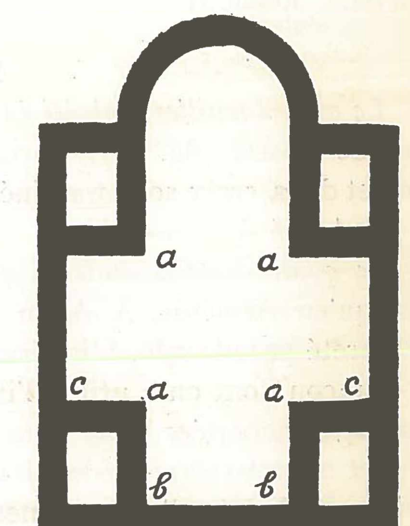
Thoromonian.

FIG. 108. — Zouartnotz. Plan de l'église.



Kalachnikoff, 1912.

FIG. 109. — Oriath-Oubani. Plan de l'église de « Davithian ».

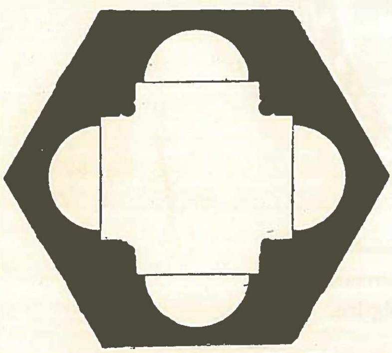


Kalguin et Ebralidze,

FIG. 110. — Dadachen. Plan de l'église.

Voici des cas beaucoup plus complexes. *Le plan cruciforme inscrit dans le plan rectangulaire* peut être signalé à Dadachen (fig. 110) et à Iqualtho (fig. 118). Cette combinaison y est réalisée avec beaucoup de pureté. Le négatif de ces deux plans formant quatre rectangles *a-b-c-d* reste évidé à l'intérieur. Quant à l'abside de Dadachen, elle est placée à l'extérieur en accusant son plan et sa structure. Il n'en est pas de même à Iqualtho, où l'abside est emboîtée à l'intérieur du rectangle. Sa composition est complétée par deux absidioles rayonnantes en arc outrepassé. Le négatif, dont les contours intérieurs sont d'une grande complexité (un plan cruciforme, accru d'une abside et de deux absidioles) est tout entier rempli de blocage.

Le plan cruciforme inscrit dans un octogone peut être observé à Oriath-Oubani (église de « Davithian », fig. 109). L'abside occupe un des bras de la croix, figure bien enfermée dans le polygone, dont les côtés marquent les points saillants de la composition.



Kalguin et Ebralidze.

FIG. 111. — Kossor. Plan de l'église souterraine.

Le quatre-feuilles inscrit dans la rotonde se trouve à Zouartnotz, (fig. 108) à Ani et à Bana. Le négatif de ces deux plans y a sa fonction propre : il est utilisé comme une sorte de déambulatoir. C'est un passage entre deux édifices. Il n'en est point de même à Chtskonque (pl. XCII,-162) où cet l'intervalle étant rempli de blocage, les deux plans sont définitivement soudés l'un à l'autre en réduisant le double mur à un seul bloc.

Le quatre-feuilles emboîté dans un hexagone est représenté par l'église souterraine de Kossor (fig. 111), variante du type d'Oriath-Oubani. Ici, les bras et le sommet de la croix sont terminés par une abside, ce qui contribue à donner plus de régularité à l'ensemble.

Le quatre-feuilles emboîté dans un rectangle est très fréquent en Géorgie, ainsi qu'en Arménie. A Avan (Arménie), cette combinaison est réalisée avec une pureté paradoxale. L'indépendance de chacun des plans est mise en lumière par la façon dont on a utilisé l'intervalle négatif. Il est occupé par quatre pièces circulaires incrustées dans les angles. Ces formes circulaires étant en désaccord complet avec les droites du plan extérieur ainsi qu'avec le système des courbes du plan emboîté, elles soulignent l'indépendance de ces éléments et la valeur atectonique de ce que nous avons appelé le négatif.

A Sainte-Rhipsimé de Wagarchapad et à l'église des Saints-Apôtres d'Ani, la régularité du rectangle extérieur est légèrement violée par l'introduction de niches triangulaires marquant les absides. Si, dans ces cas, le quatre-feuilles est toujours bien emboîté dans le rectangle il n'en est pas de même pour l'église

d'Ateni et pour Djvari (pl. XCII,-161), en Géorgie, où les absides s'accusent à l'extérieur. Le fait est particulièrement sensible à Djvari, où deux des absides sont combinées avec des niches, qui les dégagent avec plus d'ampleur. Le plan intérieur est d'une échelle trop grande, pour s'inscrire tout entier dans l'édifice rectangulaire qui l'enveloppe, et il dépasse légèrement ses frontières. A Ateni, l'échelle respective des deux édifices emboîtés est mieux calculée, et l'un déborde l'autre d'une façon moins sensible. A Sainte-Rhipsimé, il est inséré tout entier et la droite du mur extérieur est compliquée, non par des saillies, mais par des

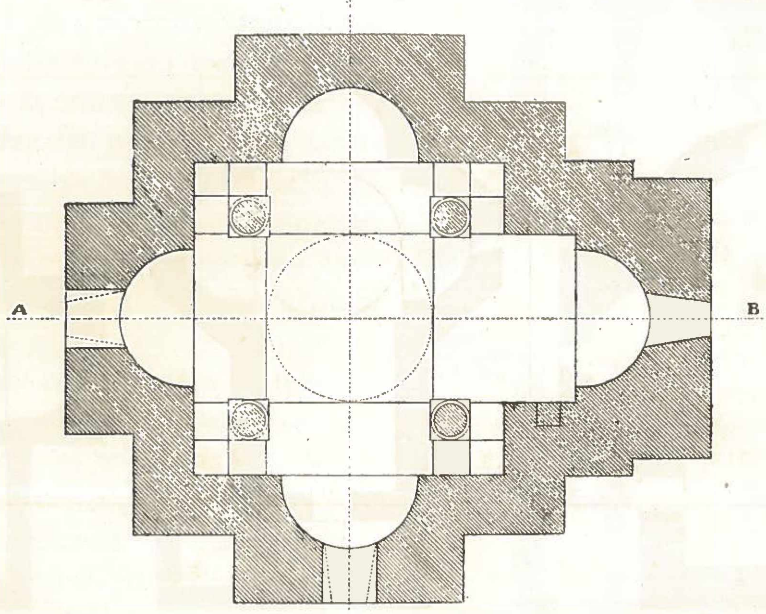


FIG. 112. — Bobosguir. Plan de l'église.

creux (les niches triangulaires) qui suggèrent le plan intérieur. Enfin à Avan, ce dernier est définitivement caché, sans que la moindre indication puisse le révéler à l'extérieur (1). La boîte se referme complètement et continûment sur les combinaisons internes.

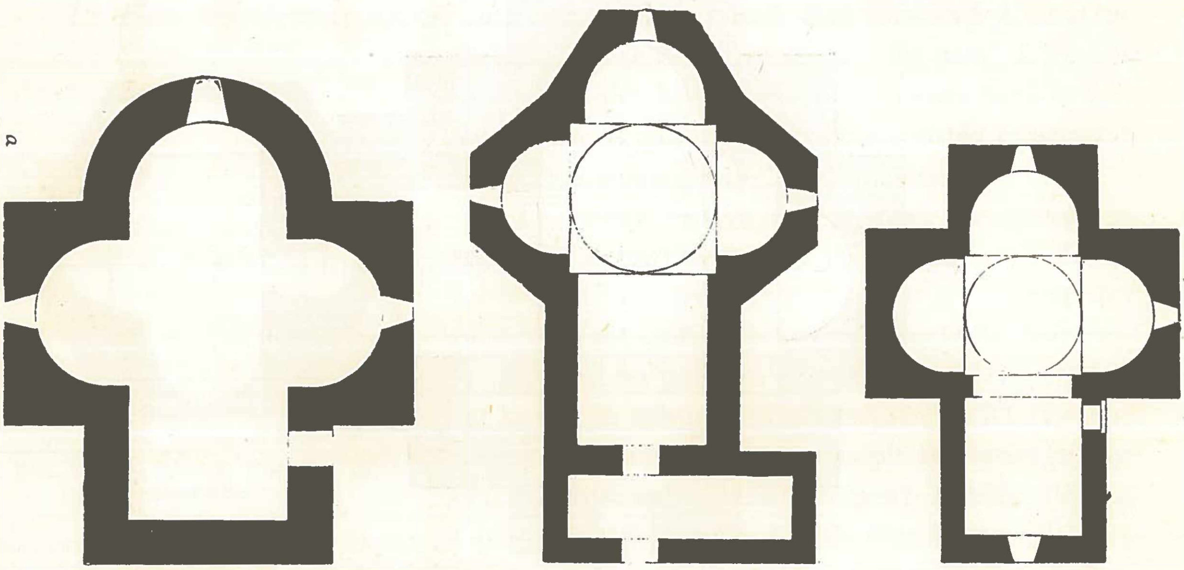
Le quatre-feuilles inscrit dans le plan cruciforme, système moins paradoxal que le précédent, est celui de Bobosguir (fig. 112). Il peut être interprété comme la combinaison de quatre petites églises à absides empattés réunies sur des axes perpendiculaires.

Le plan tréflé inscrit dans un plan cruciforme présente une variante du même

(1) En signalant cette suite logique de l'emboîtement d'un plan dans un autre, nous ne prétendons pas indiquer une succession historique.

système à Bakhtchalo-Kichla (fig. 113). La seule différence dans la composition est marquée par la transformation de l'une des absides du plan intérieur en une travée relativement développée. A Ortouli (fig. 113), une des trois absides est dégagée à l'extérieur. A Dort-Kilissa (fig. 113), le trèfle est emboîté dans un polygone dont les arêtes indiquent faiblement la séparation des absides intérieures.

Ainsi se présentent à nous, sous une lumière nouvelle, les deux types connus de l'architecture religieuse, le plan basilical et le plan ramassé. Chacun d'eux a eu sa vie propre, dans les diverses régions où s'est développé l'art chrétien. Il



Kalguin et Ebralidze.

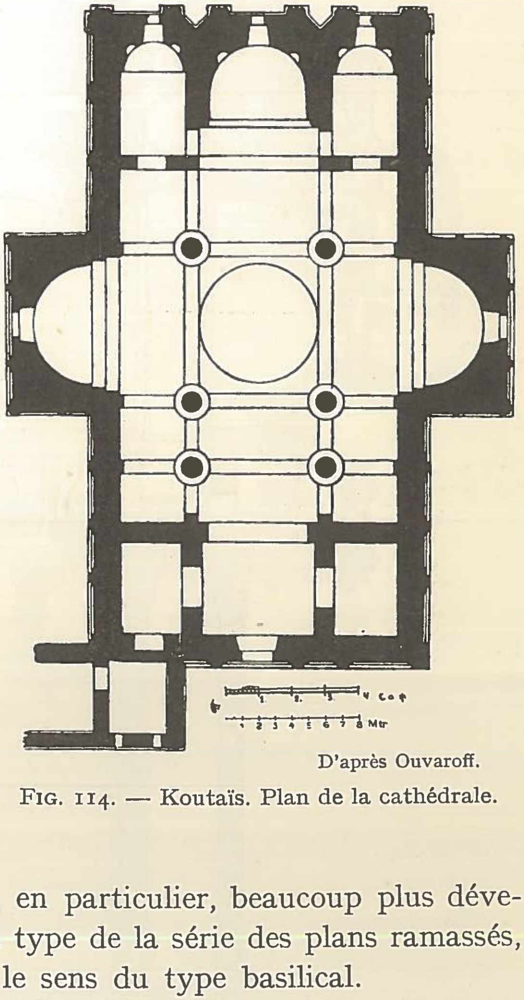
FIG. 113. — Ortouli. Plan de l'église. Dort-Kilissa. Plan de l'église. Bakhtchalo-Kichla. Plan de l'église.

est intéressant de les voir vivre ensemble et se combiner à l'intérieur d'un même monument. En examinant le plan de la cathédrale de Koutaïs (1003) (fig. 114), nous y relevons en effet toute une série d'éléments qui nous sont désormais familiers. Il nous présente la synthèse du type basilical et du type ramassé. Les éléments du premier peuvent être reconnus dans les trois nefs précédant la coupole et dans les trois absides. Ces dernières sont emboîtées dans un rectangle, comme à Gourdjaan par exemple. Quant au plan ramassé, il apparaît dans les parties de l'édifice centralisées par la coupole. Le plan extérieur est celui d'une croix, dont les bras, moins développés, peuvent répondre à la notion de transept. Ils comportent des absides empattées. En les associant à l'abside centrale, on peut les considérer comme une des interprétations nouvelles du plan tréflé inscrit dans la croix. En dégageant l'ensemble de ces trois absides rayon-

nantes, groupées autour de la coupole centrale, on se rend bien compte de sa parenté avec le plan de Bakhtchalo-Kichla, que développe l'introduction des travées entre les absides et la coupole centrale. Le plan de la cathédrale de Koutaïs résume donc plusieurs formules; il pose un problème d'une importance capitale : l'apparition du transept est-elle due ici à une influence extérieure, ou bien n'est-elle pas plutôt déterminée par une interprétation nouvelle du plan ramassé ?

A Ochque (fig. 115), les bras du transept sont à l'intérieur et se composent des mêmes éléments que le chevet de Koutaïs. Chacun d'eux est pourvu de trois absides, ces absides centrales étant dégagées. Cette uniformité du traitement de trois bras de la croix semble confirmer notre hypothèse. On peut en effet interpréter cet ensemble comme une variante du plan tréflé, réalisé par l'introduction de deux absidioles supplémentaires avec leurs axes parallèles à ceux des absides principales.

C'est une complication nettement inspirée par le type basilical dont les chevets ont été ici triplés et réunis sur les axes perpendiculaires. Le rôle important du plan ramassé dans la recomposition du type basilical est surtout mise en lumière par l'église de Nicorzminda (XI^e^ s.) (fig. 116). Son plan extérieur est cruciforme, les caractères de son dessin ne laissent pas de doutes sur ses origines. Les saillies de chacun des bras sont à peu près égales et c'est leur largeur seule qui diffère : celle du « transept » est, en particulier, beaucoup plus développée. Or, le plan extérieur appartient au type de la série des plans ramassés, n'ayant subi aucune transformation dans le sens du type basilical.



D'après Ouvaroff.

FIG. 114. — Koutaïs. Plan de la cathédrale.

Quant à la disposition des éléments à l'intérieur, elle est singulièrement complexe. Les éléments de la basilique sont représentés par six absides, dont trois occupent le chevet et donnent directement sur la croisée sans interposition d'un chœur. La partie opposée est organisée de la façon la plus paradoxale. On y retrouve les trois absides du chevet orientées dans le même sens que ces dernières. Ce sont elles qui jouent ici le rôle des trois nefs ; quant aux deux autres bras de la croix, leur plan intérieur dessine quatre absides rayonnantes. Bref,

nous avons ici une mosaïque de plans : le plan extérieur donné par la croix, le plan intérieur formé par la combinaison de dix absides, dont quatre rayonnent autour de la coupole centrale, les six autres étant tracées selon l'axe

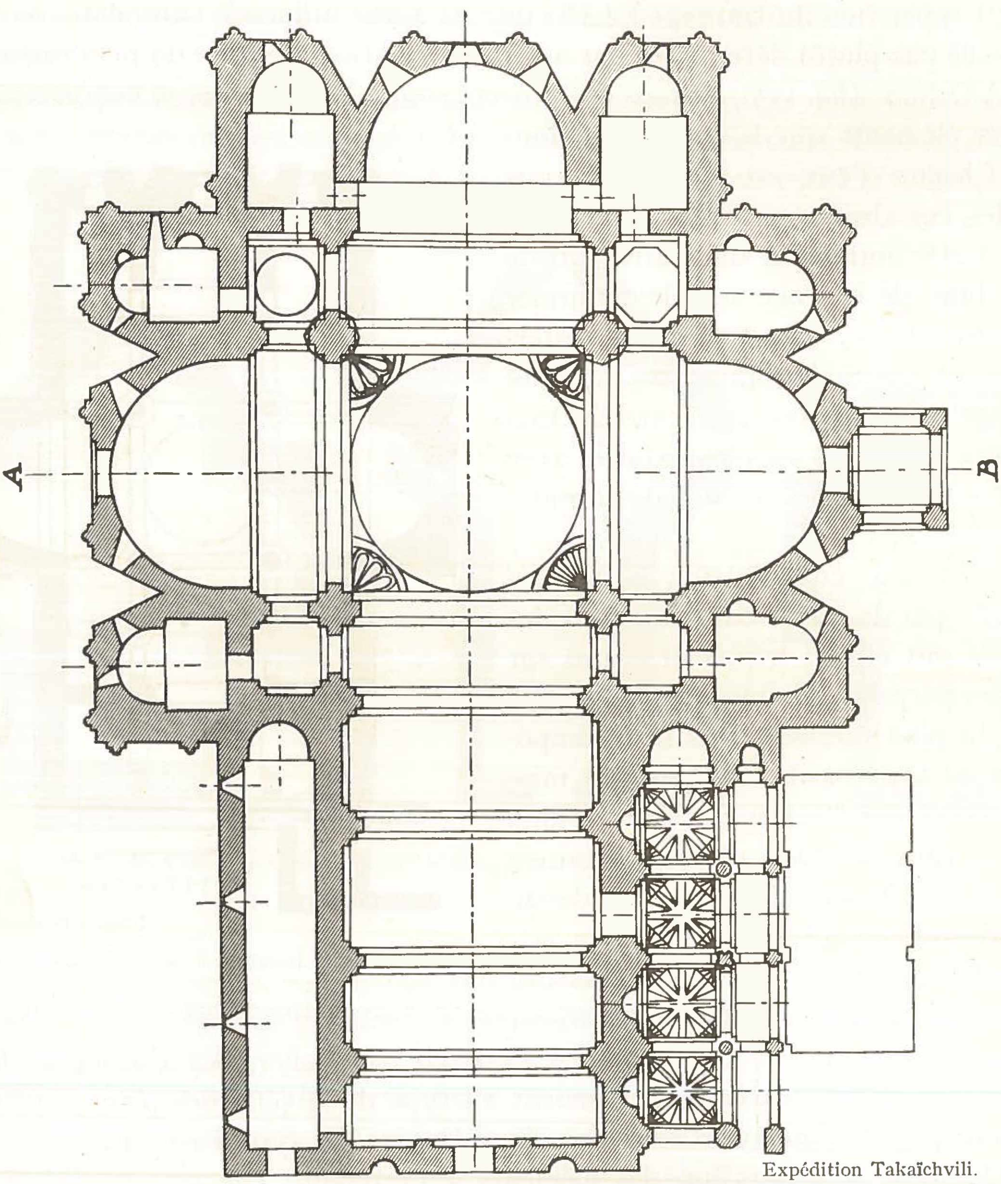
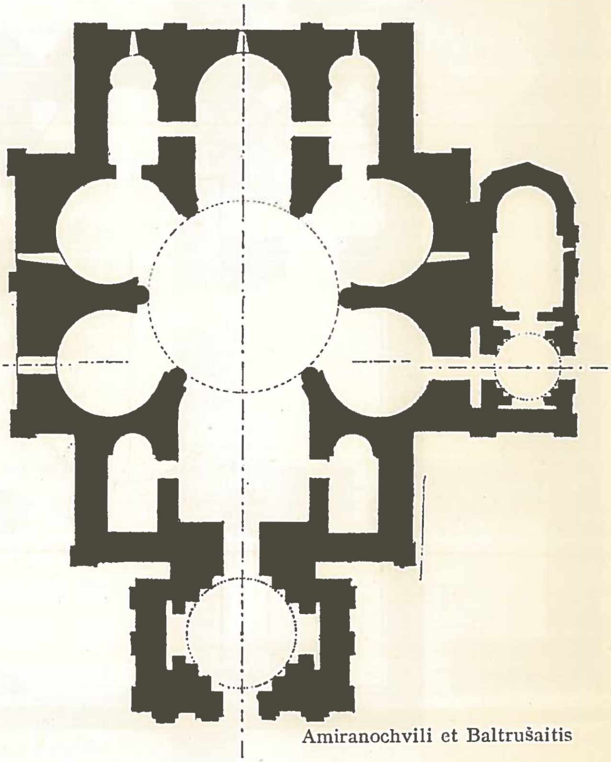


FIG. 115. — Ochque. Plan de l'église.

est-ouest de l'édifice. Si le plan de Nicorzminda présente une structure, extrêmement compliquée, celui de Hahoul, par contre, est tout à fait simplifié. Les bras du transept n'y sont point pourvus d'absides emboîtées et les trois nefs précédant les coupoles ont gardé leur aspect basilical. On serait porté à croire

que c'est une simple basilique à coupole, avec trois nefs, trois absides empattées et un transept. Mais l'analyse des plans précédents nous indique que cette simplicité peut avoir des origines complexes.

Les plans extérieurs de ces églises combinées ne sont pas toujours cruciformes, souvent ils sont rectangulaires. Ainsi à Alaverdi, le plan intérieur, correspondant à celui de Koutaïs, est emboîté dans cette nouvelle formule. A Mzhet (1020), c'est le plan de Hahoul qui a subi le même sort. Ce rectangle, qui marque déjà une tendance à ramasser et à centraliser la forme, se rapproche parfois du carré. A Kabeni, à Batania, à Samtavro, à Phitoreti (fig. 117) on reconnaît le plan de Mzhet ramassé. Son plan extérieur est en effet le même que celui de Rhipsimé par exemple, surtout lorsqu'on le regarde du côté où sont placées les absides : la présence des niches confirme cette parenté. Mais à l'intérieur on trouve une combinaison conçue d'une façon toute différente.

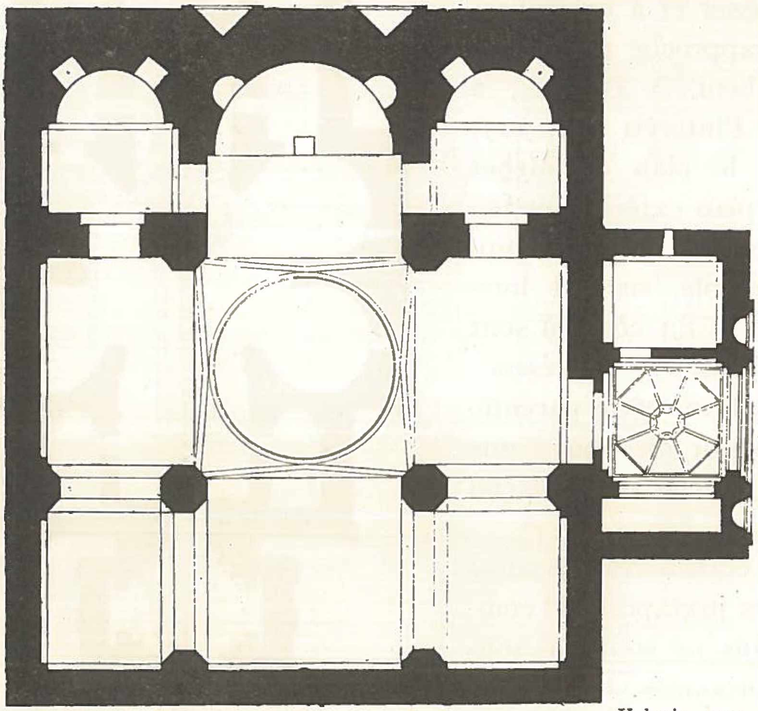


Amiranochvili et Baltrušaitis

FIG. 116. — Nicorzminda. Plan de l'église.

Un seul édifice résume ainsi plusieurs plans juxtaposés et combinés. Ces plans ne sont pas toujours bien coordonnés. Ils partent souvent de données contradictoires. On peut distinguer deux tendances parallèles. Le plan extérieur tend à une simplicité, à une régularité monumentales, comme c'est le cas pour une rotonde, pour un rectangle qui finit par se rapprocher du carré, pour une croix aux bras peu développés. Le plan intérieur, par contre, tend à la complexité, à la fragmentation infinie de l'espace, ainsi que nous en pouvons juger d'après les nombreux exemples de quatre-feuilles, de trèfles, de combinaisons de cinq (Koutaïs, Alaverdi), de neuf (Ochque), ou dix (Nicorzminda) absides. Le même monument présente à la fois plusieurs aspects. D'une part, c'est une forme organique, une et, si l'on peut dire, concentrée ; de l'autre, c'est une forme centrifuge et fragmentée, où chaque partie tend à se séparer et à se suffire. Une forme est incrustée dans l'autre. Le plan extérieur ramasse et réunit les éléments du plan intérieur qu'il entoure comme une ceinture enlaçant un faisceau.

En examinant ces différents exemples, nous avons pu les considérer comme une série de formules géométriques, comme des figures combinées avec une habileté souvent ingénieuse. Mais le plan d'un édifice n'est pas seulement un dessin linéaire ayant un agrément de symétrie et d'ordonnance. C'est encore et surtout le témoin d'un système de construction qu'il explique et qu'il traduit. Chacune des lignes qui le composent possède une signification architecturale. Elle est l'écriture ou le graphisme d'un procédé de construction. Et pourtant,



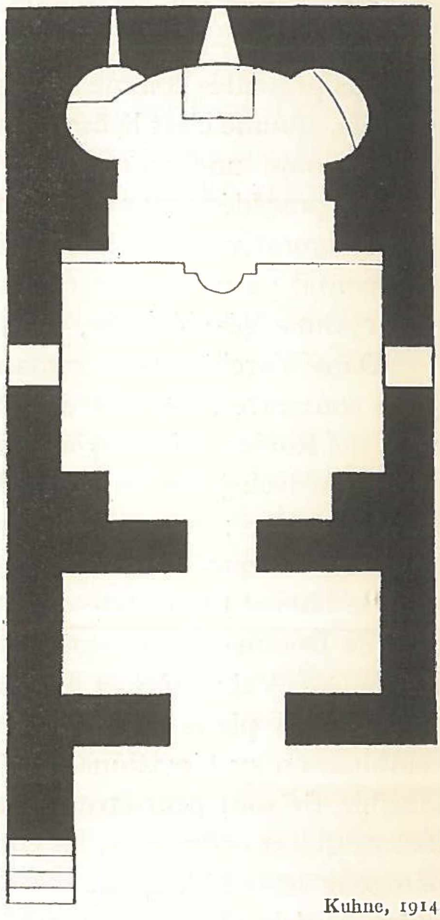
Kalguin, 1910.

FIG. 117. — Phitoreti. Plan de l'église.

lorsqu'on examine des plans géorgiens, on a l'impression que leur auteur était préoccupé d'un problème d'un autre ordre. La figure de la croix inscrite dans un rectangle ou dans un pentaèdre, le quatre-feuilles inscrit dans un cercle, dans un hexagone, dans un rectangle ou dans un dessin cruciforme, les combinaisons complexes d'églises comme Dadachen, Iqualtho (fig. 118), Oriath-Oubani, Kossor et Nicorzminda par exemple, témoignent que leur composition est plutôt née d'une méditation sur des épures géométriques et des arrangements presque décoratifs plutôt que de la solution de problèmes constructifs.

La conception géométrique et non pas structurale de ces plans est surtout frappante lorsqu'on compare certains d'entre eux avec quelques polygones. Ainsi le plan de la série annoncé par Djvari (une des séries architecturales les

plus importantes de Géorgie : Martvili, Ateni, etc.) est singulièrement voisin de l'ornement qu'on trouve sur quelques stylobates de Nicorzminda (pl. XCII,-160), de Savané et de Tzougrougacheni, sur l'encadrement d'une fenêtre de la cathédrale d'Ani et sur un chapiteau du musée de Tiflis. C'est le même quatre-feuilles combiné avec un rectangle : les proportions, les relations entre les parties et les contours sont identiques. La même formule complétée par un cercle qui compose le plan des églises de la série Zouartnotz-Chtskonque se retrouve sur un stylobate d'Ahtala (pl. XCII,-163). Dans le cas de l'ornement, il s'agit d'un problème purement géométrique. Dans le cas d'un monument, il s'agit aussi d'un problème de structure. Et pourtant, la solution est la même. Cette coïncidence nous prouve au moins une chose : c'est que la pensée est la même dans les deux cas, et que les deux applications du même système appartiennent au même domaine.



Kuhne, 1914.

FIG. 118. — Iqualtho. Plan de l'église.

L'architecture, par définition, est coordination. On peut dire que chaque élément détermine le tout et que le tout détermine chaque élément. Chaque partie y est fonction de l'ensemble. Il n'en est pas ainsi pour les monuments que nous venons d'indiquer. Le plan n'y est pas conçu comme un tout, dont chaque partie explique l'autre. Le quatre-feuilles n'est pas déterminé par le rectangle, le plan cruciforme n'explique pas la présence et la distribution des dix absides. L'indépendance des plans entraîne leur contraste et ce système de combinaison des intervalles que nous avons conventionnellement appelé le négatif. Ce négatif ne contribue guère à l'économie rationnelle. Toute une portion d'espace reste inutilisée. D'autre part, il complique la construction, en doublant le mur d'un massif de blocage.

Telles sont les conséquences d'un des caractères atectoniques de l'architecture géorgienne : la juxtaposition de plusieurs plans en un seul édifice. Ce procédé, d'une complexité extrême, exigeant une grande habileté, n'est pas de l'ordre du calcul architectural. C'est une géométrie qui a d'autres règles et d'autres lois. Son intervention dans la matière de l'architecture est un phé-

nomène du même ordre que cette intervention d'une géométrie abstraite dans la sculpture que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner. Et nous constatons dans les deux cas les mêmes effets : une déformation paradoxale de la matière soumise à une loi qui lui est peu familière.

Il n'en est pas de même pour l'architecture romane en Occident. Le constructeur y est un architecte, et non pas un géomètre. Il calcule les plans de ses édifices, non pas comme une combinaison de figures abstraites, mais comme un système de murs, de poussées et des supports. Les plans de ces édifices ne sont pas présentés comme un dessin dont l'ordonnance a une valeur presque ornementale, comme c'est le cas pour Djvari, Taos-cari, Iqualtho, Kossor, Chtskonque, mais comme une transcription dans un langage conventionnel de toute une série de procédés techniques. Chaque ligne reçoit alors, indépendamment de sa valeur figurative, la valeur d'un symbole. C'est pourquoi leur aspect est moins ornemental ; leur lecture consiste non seulement dans l'appréciation d'un certain rythme géométrique, mais aussi dans l'interprétation d'une structure.

Dans l'architecture romane, les exemples de juxtaposition de plusieurs plans sont rares. Ce sont des exceptions qui confirment la règle. Nous citerons ceux de Roffiac, où cinq absidioles sont inscrites dans un polygone; de Champagne (Ardèche), où les trois absides du chevet ont leur plan extérieur dessiné par des droites; de Saint-Quenin de Vaison, où trois absides sont inscrites dans un triangle. Pour les absides empattées, on peut signaler la cathédrale de Poitiers dont le chevet carré date du XII^e^ s.; la cathédrale de Maguelonne, l'église abbatiale de Dommartin, la cathédrale de Térouanne, Notre-Dame-des-Prés au Mans, Reichenau, Valcabrère et Peyrusse-Grande. Presque dans tous ces cas, la juxtaposition des plans est localisée dans une partie de l'édifice, ce n'est pas une combinaison systématique et d'ensemble, enfin le négatif est généralement peu sensible. Ce sont peut-être les reflets d'un procédé provenant d'ailleurs. Des tendances de cet ordre sont, en effet, déjà accusées en Syrie centrale (église d'Ezra, octogone inscrit dans un carré ; Bosra, un cercle inscrit dans un carré), ainsi qu'en Algérie (Tébessa, un trèfle emboîté dans un rectangle). On les retrouve en Afghanistan (tour de Mahmoud de Ghazni — cercle inscrit dans une étoile à huit pointes), dans l'art byzantin (Saint-Vital de Ravenne — polylobe inscrit dans un octogone; Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople — quatre-feuilles encadré par un rectangle). Des absides empattées peuvent être signalées à Orléansville, Baqouza, Morsott, Grado (Sainte-Marie), Le Kef (Dar-el-Kous), Benian; c'est un procédé d'origine orientale, dont il est difficile, pour le moment, d'établir les véritables sources. En Transcaucasie il acquiert une singulière ampleur. La virtuosité des différentes combinaisons y confine au paradoxe et c'est là peut-être, qu'on peut mieux examiner ses différents aspects.

L'architecture de l'Occident, en général, use de procédés d'un tout autre

ordre. L'extérieur y est commandé par l'intérieur. On peut facilement reconstituer le plan d'un édifice sans y entrer, en se basant sur les données extérieures, puisqu'il est bâti sur un plan unique. Le polygone de Montmorillon et celui de l'église des Templiers à Laon ne cachent pas de quatre-feuilles. Les trois nefs de Vallon-en-Sully ont leurs absides bien dégagées. Le plan tréflé de Saint-Martin de Londres n'est incrusté ni dans un carré, ni dans un polygone, ni même dans un plan cruciforme. Les sept absides de Saint-Michel d'Entraigues ne sont pas cachées dans un polygone, comme c'est le cas de Katzh. Toutes les parties des édifices romans typiques : nef, transept, chœur, absides sont parfaitement lisibles. Tout y est clair, net, sans équivoque. Et en s'approchant d'une église à transept, comme celle de Souillac par exemple, on ne pense pas trouver à l'intérieur une combinaison de la rotonde à six absidioles avec quatre autres absides, comme c'est le cas à Nicorzminda (1).

Le Mur. — La juxtaposition de plusieurs plans témoigne de l'importance attachée à la plastique de la masse. Le mur, derrière lequel le plan intérieur développe ses combinaisons multiples est une valeur pleine d'autorité.

Lorsqu'on examine un mur géorgien, on est d'abord frappé par la puissance du bloc. Il se présente comme un nu magnifique. L'absence du mortier, les dimensions extraordinaires de certaines assises (une des assises de Ghelat est d'environ quatre mètres de longueur) donnent l'impression d'un bel appareillage, d'une grande perfection. Et pourtant, une analyse plus serrée de ce dernier révèle quelques faits surprenants ; on est souvent mis en présence d'une irrégularité structurale. C'est alors qu'apparaît la profonde différence qui le sépare du mur roman, qui n'est pas seulement une surface plane, obtenue par une audacieuse accumulation de matériaux, mais comme une construction raisonnée.

Un seul mur comporte presque toujours différents échantillons d'appareils : le grand, le moyen et le petit. Il est très courant qu'on pose la rangée des grandes assises sur celle du moyen et même du petit appareil, à Ghelat et à Mzhet par exemple. On trouve souvent aussi des assises d'une forme irrégulière, bien qu'elles soient toujours très soigneusement taillées.

Cette diversité de l'appareil détermine son aspect rigoureusement atectonique. Le même mur est souvent constitué par les assises posées sur leur lit de carrière combinées avec celles qui sont posées en délit. Ce système ne répond pas à une intention décorative comme on serait peut-être porté à le croire. Ce n'est pas une recherche des effets d'alternance. Il n'a pas non plus pour but d'assurer

(1) Nous reproduisons la plupart de ces plans d'après le recueil de M. Takaichvili, publié en 1924 par l'Université de Tiflis.

d'une façon particulière la cohésion des files parallèles. La grande irrégularité de ces combinaisons est déterminée par le caractère de toute la structure. On peut en observer des exemples à Djvari, à Ateni, à Ghelat, à Mzhet, à Nicorzminda, à Ikortha, à Samravissi, à Sameba, à Kaben, à Ahtala, à Katzh, à Savané, en Géorgie et à Daratchitchag, à Akarak, à Chirakavan, à Arguina, à Ani, à Sainte-Rhipsimé, à Hochavanque, à Mastara, à Marmachen et à Zypni, en Arménie. A côté d'une assise de grande taille conservant bien son lit horizontal, on en voit une autre bien plus petite, qu'on a été obligé de poser en délit. Deux files de même longueur, qui se trouvent l'une à côté de l'autre, peuvent comporter un nombre d'assises des plus différents. A Ghelat, signalons l'exemple de trois grandes assises prenant la même longueur de file que les huit assises supérieures; à Mzhet, quatre correspondent à sept; à Kaben, quatre à huit; à Akarak, six à quinze; à Hochavanque, six à huit, etc. Le nombre est partout extrêmement instable.

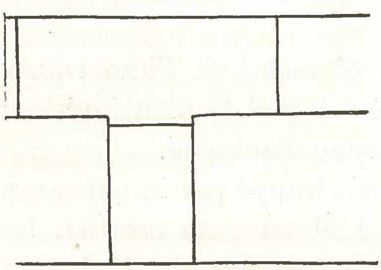


FIG. 119. — Ikortha.
Détail de l'appareillage.

Cette irrégularité entraîne d'abord l'irrégularité des joints dont la prise en liaison n'est guère observée. Les joints de deux files superposées sont souvent rapprochés l'un de l'autre et coïncident en faisant en quelque sorte fissure dans la muraille, comme à Mzhet (pl. XCVIII,-173), Kaben, Ghelat, Hochavanque, Martvili, Ouzounlar-Mostyr, Savané, Ani, etc. D'autre part, l'horizontalité du lit est souvent brisée. Elle ne garde pas la continuité de son niveau, qui forme des sortes de gradins. Le lit bute dans un joint qui, d'un côté, limite une seule assise et, de l'autre, correspond à deux. La hauteur d'un même mur peut donc être divisée à la fois par un nombre différent de lits. Ainsi, à Kaben, nous avons d'un côté la hauteur de six et de l'autre celle de sept lits; à Ikortha, la différence est encore plus sensible : cinq et neuf.

Cette irrégularité n'est pas toujours déterminée par la diversité de l'appareil dans le même mur. Les assises elles-mêmes ont souvent des formes irrégulières. La verticale des joints ou l'horizontale des lits d'une seule assise font place à un système de marches qui exigent, pour chacun des cas, une adaptation spéciale, ainsi qu'on le voit à Djvari, Ikortha, Ghelat (pl. XCVII,-172), Ahtala, Kaben, Sameba, Samtavissi, Samtavro, Ohanovanque, Hochavanque et Hahpat. Le plus singulier paradoxe du genre a été observé à Ikortha (fig. 119), où le lit d'une assise appartenant à une des niches triangulaires dessine une sorte de crénelage. Il fait saillie, il fait « queue » dans le lit inférieur.

Dans la plupart de ces cas, les assises, quelque complexe que soit leur structure, sont dressées d'une façon plus ou moins régulière. Mais certaines assises

se dessinent comme des quadrilatères ou des polygones irréguliers. Elles sont généralement localisées dans les parties du mur comportant une décharge. On sent l'embarras de l'architecte devant le problème de l'appareillage. A Djvari, plusieurs assises surmontant les archivoltes des fenêtres sont des pentaèdres irréguliers. A Sameba, un joint de l'assise s'écarte sensiblement de la verticale sans être déterminé par le cintrage des claveaux. A Kaben, il y a des assises triangulaires. Ces déformations étant toujours asymétriques et paraissant improvisées, on ne peut pas les expliquer par une nécessité absolue de structure : c'est ainsi qu'on trouve parfois des polygones incrustés dans les lits ordinaires (Ghelat).

Chaque mur possède ainsi un appareillage individuel et improvisé, d'une anatomie parfois très complexe et toujours très variée. Chacune de ses assises est taillée pour un endroit déterminé, ce qui ne permet pas de déplacer les éléments de la structure. Elle a en effet son propre lit auquel elle est spécialement adaptée, et l'atectonisme de l'appareil se trouve compensé par la perfection de la stéréotomie. Les assises sont parfois si bien combinées que leurs lits et leurs joints sont rendus illisibles, et l'absence de mortier concourt au même effet. L'atectonisme de la structure est ainsi bien caché, et les assises étant confondues en une mosaïque compacte, on voit le mur se présenter comme une surface plane d'une grande pureté (Ghelat, par exemple).

On peut néanmoins se demander si cette liberté dans le traitement de l'appareil n'est pas en partie déterminée par le fait que, souvent, le mur est un simple parement masquant un blocage. Mais l'analyse de l'appareillage des arcs de décharge faisant partie de ces murs et ayant une fonction nettement active témoigne que l'esprit atectonique de cette architecture tient à des causes bien plus profondes.

En examinant quelques archivoltes des fenêtres de Djvari et de Zromi on constate un singulier appareillage : une absence complète de clef centrale et le minimum de claveaux, puisqu'il n'y en a que deux. Ce ne sont d'ailleurs pas de véritables claveaux cintrés, mais des blocs de pierre taillés en demi-cercle. Si, à Zromi, le seul joint de l'arc tombe juste au milieu, à la place de la clé, il n'en est pas de même à Djvari, où les deux parties de l'arc sont inégales et asymétriques. Quant à l'origine de ce système, nous croyons possible de la trouver dans la structure de plusieurs fenêtres dont les décharges ne sont pas appareillées.

On y relève plusieurs spécimens d'ouvertures creusées dans des assises, et non pas couronnées par elles. Ce ne sont pas des arcs, car c'est seulement l'intrados qui épouse la courbe semi-circulaire (pl. XCIII,-164). Parallèlement, nous trouvons quelques décharges proprement dites. Ce sont des blocs de pierre semi-circulaires dont l'extrados suit la même courbe que l'intrados (Djvari, cathédrale de Koutaïs). L'échelle de ces arcs est forcément réduite et leur

exécution exige toujours une pierre de qualité et une grande habileté du maçon. Le moindre défaut de calcul entraînerait une fracture. Ainsi que le montrent les exemples de Djvari (pl. XCIII,-165), où deux arcs, de dimensions exagérées, se sont fendus. La fente a divisé le bloc en deux parties très semblables à celles que nous avons notées à Zromi (pl. XCIII,-166), où les deux claveaux étaient voulus, ainsi que nous le prouve la régularité du joint bien centré. La comparaison immédiate de ces deux cas est faite pour confirmer notre interprétation de l'appareillage des décharges.

Ainsi l'on constate, même dans les cas où l'appareillage n'est pas simple revêtement, mais une fonction, la même irrégularité, la même asymétrie, le même déséquilibre. C'est une preuve de plus que ces monuments sont conçus par des artistes qui voient avant tout la qualité plastique, l'effet, et non l'intérêt d'une structure dégagée avec évidence. La valeur plastique de ces masses est vraiment considérable, leurs volumes s'imposent comme ceux d'un vigoureux relief, comme des solides compacts, comme des ensembles indémontables, dont la conception structurale demeure mystérieuse et dérobe ses secrets.

Il n'en est pas de même pour l'architecture romane en Occident. Celle-ci ajoute à la valeur plastique l'éloquence de la structure. Tout élément tectonique y est dégagé et montré. La régularité des assises et des claveaux dont les joints sont parfaitement lisibles reçoit une valeur rythmique. La logique de leur économie, la netteté de leurs lignes contribuent à l'effet. Et c'est dans cette indication du procédé que l'architecte trouve ses moyens d'expression. Ainsi deux architectures qui se servent du même élément l'interprètent chacune à sa manière en lui donnant deux aspects tout différents.

Décor architectural. — Plusieurs caractères du même ordre peuvent être relevés dans la conception du décor architectural. D'une manière générale et par définition, celui-ci est toujours fortement associé à l'architecture. Il indique, il dégage chacun de ses éléments. Il attire notre attention. Il fixe le regard sur les détails. Il les souligne. Déterminé par l'architecture, il lui sert d'épithète, il la complète et traduit avec clarté sa tendance et son esprit. La main qui en a indiqué le parti et la distribution est celle qui a aussi dessiné le plan, ainsi que les éléments constructifs qui le portent. Architecture et décor sont les manifestations de la même pensée. Et en se basant sur l'une, on peut déjà se bien rendre compte des caractères de l'autre.

En analysant quelques éléments du décor géorgien, nous retrouverons des principes qui nous sont déjà familiers, traduits dans un langage peut-être plus concret et même plus vulgaire. La tendance à compliquer les choses, à surcharger en juxtaposant des éléments divers se dégage de l'étude de certains chapiteaux

géorgiens. Partis d'un certain type, ils l'oublient, à travers des combinaisons qui associent des éléments très différents.

On trouve en Transcaucasie le soi-disant « chapiteau cubique ». On sait que c'est une demi-sphère qui, tranchée sur quatre faces, s'équarrit en cube. Il est aussi très répandu en Occident, où le problème de ses origines est discuté. Il se trouve à Zouartnotz (641), à Zromi et à Thaline (630), où il est réalisé dans toute sa pureté.

Ce type qui, à l'origine, était tout pénétré de l'esprit tectonique, le massif du cube étant bien adapté à recevoir la retombée des arcs et la demi-sphère formant une belle transition vers le fût, est interprété à Ochque d'une façon toute différente. Ce sont des lignes semi-circulaires à peine indiquées par l'épannelage, et d'une valeur purement rythmique. Il arrive qu'on en multiplie le dessin, et le même fût peut être surmonté d'une corbeille rectangulaire sur laquelle sont tracées deux ou trois silhouettes d'hémisphère. Notons enfin le cas paradoxal où, le tailloir du chapiteau étant à moitié inséré dans la colonne voisine, l'hémisphère est tracé directement sur le fût de cette dernière, perdant ainsi tout souvenir de sa fonction.

Des observations du même genre peuvent être faites aussi sur des bases qui présentent le dessin du même chapiteau renversé. Ici, le demi-cercle est souvent tracé sur le fût, qui repose sur un tore précédé d'un biseau. C'est encore une pure silhouette non épannelée, qui n'a d'autre but que d'aider à passer d'un volume à l'autre, de la saillie de base à la minceur du fût.

Une autre forme rudimentaire se rencontre à Bolnis (523) (fig. 125); c'est un simple tronc de pyramide renversée aux arêtes abattues (1). Il peut être interprété comme une sorte de chapiteau cubique, avec cette différence que l'hémisphère est remplacée par un volume trapézoïdal. Les lignes sont simples et nettes, toutes pénétrées de l'esprit de l'architecture.

Enfin le troisième type, très répandu en Géorgie, et qui était aussi connu des Arméniens (Sanahïn, Ani, Amagou), se présente sous l'aspect d'une boule (2), forme cette fois nettement atectonique. Si le rôle du chapiteau consiste à ménager une transition entre la retombée de l'arc et le support, si l'expression de ces masses doit viser à traduire la puissance d'un bloc ayant une solidité et une résistance, portant avec sûreté les retombées, une boule en est incapable. A Djvari (VII[e] s.), à Choreth et à Goudaretchi on peut signaler, sur des colonnes jumelles, quelques chapiteaux de ce type, surmontés d'un tailloir et précédés (Goudaretchi) d'une astragale très développée ayant la forme d'un bandeau.

(1) Un épannelage semblable peut être signalé en Occident, au musée d'Issoudun et dans la crypte de Saint-Benigne de Dijon.

(2) Des chapiteaux boules peuvent être signalés en Occident, au baptistère de Parme et à l'abbaye de Pontigny.

Ce sont là quelques types de chapiteaux rudimentaires souvent employés en Transcaucasie. Tels quels, il semble qu'ils pourraient se suffire, mais souvent on les combine et on les superpose, en terminant une colonnette non par un, mais par plusieurs chapiteaux réunis. Ainsi, à Mzhet (pl. XCVIII,-163), le chapiteau cubique est combiné avec la boule. L'un surmonte l'autre, le premier est traité comme à Ochque et il forme une sorte de tailloir très développé porté par la corbeille. Celle-ci est figurée par la boule encadrée de moulures (trois tores au-dessus, et l'astragale entre deux filets). Les chapiteaux appartenant aux faisceaux de colonnettes constituent un ensemble d'une extrême complexité dont les éléments sont difficilement lisibles.

A Nicorzminda, le tronc de pyramide renversée, biseauté sur les angles (type Bolnis) est combiné, sur un des chapiteaux du porche, avec le type boule. Cette dernière est entourée de chaque côté par un décor spécial à la Géorgie, qui consiste en un faisceau de feuillages ornementaux, relié à la colonne par une bande. L'épannelage de cette combinaison donne un tronc de cône terminé par un boudin. Ainsi les éléments de cet ensemble sont extrêmement nombreux. On distingue d'abord le tailloir très développé du chapiteau supérieur, puis sa corbeille et son astragale. Cette dernière n'est pas portée par le fût même de la colonne. Le faisceau géorgien joue à son tour le rôle du tailloir, il est précédé par un tore, par la boule de la corbeille, par un second tore et par un second faisceau. Et c'est seulement alors que le fût prend naissance. Ainsi les termes techniques qui désignent les éléments du chapiteau d'Occident n'ont plus ici qu'une valeur conventionnelle, ces éléments ayant perdu leur signification et leur valeur.

Les bases sont très souvent en forme de chapiteaux renversés, et c'est encore un caractère atectonique. En effet, les deux fonctions ne peuvent être assimilées. La base n'est pas destinée à assurer la stabilité de la liaison entre la charge et le support. Cette confusion favorise le passage des éléments du chapiteau dans la composition des bases, et inversement. Les bases géorgiennes reposent souvent sur des stylobates rectangulaires (Ghelat, Nicorzminda (pl. XXXIII,-52, 53), Koutaïs, Ahtala, Mzhet). Un stylobate analogue surmontant parfois les chapiteaux (pl. XL,-62), il est permis de supposer qu'il s'agit dans ce cas, non pas d'un chapiteau, mais d'une base renversée. En effet, cette forme rectangulaire est plus naturelle dans un stylobate que dans un tailloir.

Tous ces éléments se multiplient. Les moulures envahissent la colonne. Ainsi, à Nicorzminda, on trouve des cas où le tailloir rectangulaire est suivi d'un bandeau, d'une rainure, d'un autre bandeau, d'une boule, puis d'un bandeau, d'une rainure et d'un double faisceau géorgien. A Ikortha, cet ensemble est doublé. A Koutaïs (fig. 120), sur une base, ce sont les moulures qui ont reçu le plus d'importance. Le stylobate est surmonté d'une table, puis d'un filet et d'une

rainure d'onglet, puis de la boule soulignée par une autre rainure, puis on voit encore un bandeau encadré par deux filets, puis une rainure d'onglet, deux tores, une gorge et encore un bandeau.

Ces éléments ainsi multipliés envahissent le fût. Lorsqu'il appartient au piédroit d'une ouverture qui limite sa hauteur, il est moins grand que la hauteur totale de sa base et de son chapiteau, qui se rapprochent l'un de l'autre et se transforment en fût décoré (Kaben).

On ne multiplie pas ces éléments dans le sens vertical seulement, mais aussi dans le sens horizontal. Les colonnettes deviennent de plus en plus minces et augmentent en nombre. Elles forment un faisceau et chacune comporte un chapiteau et une base. L'ensemble reçoit ainsi une structure extrêmement confuse. Il ne dégage pas les éléments tectoniques, il ne les explique pas, mais au contraire, il les cache et il les diffuse. Au fond, on ne peut même pas parler ici d'éléments de cet ordre, car l'ensemble d'un chapiteau ou d'une base est généralement taillé dans un seul bloc de pierre. C'est une sculpture dont la forme n'est pas déterminée par un appareillage : le tailloir, la corbeille, l'astragale et le fût faisant partie du même monolithe. Et c'est là qu'il faut chercher les origines de ce traitement, car l'absence de structure a déterminé les caractères du décor. Quant à la colonnette, tantôt, comme nous venons de le voir, elle disparaît sous la profusion de son décor, tantôt elle s'allonge, devient mince baguette décorative, ayant une valeur simplement graphique. Elle est souvent torse (Nicorzminda (pl. XLVII,-72), Evhevi (pl. IV,-9), Tzougrougacheni (pl. XXIX,-47), Koutaïs), ou d'un autre dessin, en restant fidèle aux mêmes principes.

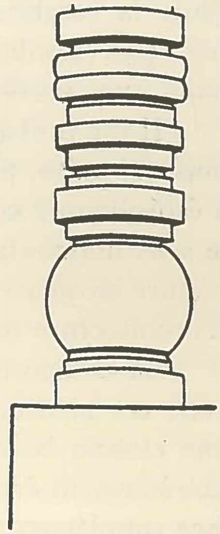


FIG. 120. — Koutaïs. Base de la cathédrale.

En résumé, la composition des chapiteaux et des bases en Géorgie présente plusieurs caractères atectoniques : l'absence de l'appareillage, la multiplication des éléments, la multiplication des types posés sur le même fût, le chapiteau renversé, la base renversée, enfin leur absorption par le fût. Il n'en est pas de même pour le chapiteau roman. Celui-ci, si richement décoré qu'il soit, reste toujours fidèle à sa propre structure ainsi qu'à celle de l'architecture dont il traduit les fonctions et les éléments dans un langage précis.

La fenêtre géorgienne n'échappe pas aux règles que nous avons dégagées. A partir du x^e^ siècle, son type particulier est fixé. Elle présente des caractères remarquables à Mzhet (chapelle intérieure de la cathédrale), à Ahtala, à Houdjab, à Kaben, à Ertazminda, à Samtavro, à Rouissi, à Metehi (pl. XCIV,-168), à Tzougrougacheni, à Phitoreti (pl. XXVII,-45). L'appui est formé par deux colonnettes

jumelles posées horizontalement avec leurs bases et leurs chapiteaux (ces derniers ayant la même structure du type de la base renversée, sont symétriques). Il a ainsi adopté la forme du piédroit. A Goudaretchi, on peut signaler une variante; les deux colonnettes de l'appui correspondent à trois colonnettes des piédroits. A Ghelat (pl. XIII,-22), le paradoxe de ce système est encore souligné par l'absence des chapiteaux sur les piédroits alors qu'ils existent sur l'appui. On les a conservés là où ils sont le moins appropriés.

L'évidence du contresens est frappante. Si ces chapiteaux-boules avec leurs astragales et leurs tailloirs stylobates n'étaient pas taillés dans le même bloc, toute la combinaison devrait immédiatement s'écrouler, car le chapiteau et la base par excellence sont conçus pour recevoir les poussées dans la direction de leurs axes verticaux, mais jamais perpendiculairement à ces derniers.

Il est probable que ce système a été en partie suggéré par la technique du bois qui exige, pour la solidité des ensembles, toute une série d'éléments destinés à étrésillonner certaines de ses parties. Ceux-ci exercent alors leurs poussées dans le sens horizontal. Mais l'application d'un système de cet ordre à une architecture en pierre montre à quel point on avait perdu le sentiment de la matière. L'architecture tourne à la menuiserie.

La composition de ces fenêtres n'est pas limitée à ces seuls éléments. Ces arcs, ces piédroits et ces appuis n'encadrent pas directement l'ouverture, mais une cloison brodée d'ornements, au milieu de laquelle on a évidé une fenêtre extrêmement étroite et allongée. On introduit ainsi au milieu du système une surface supplémentaire n'exerçant aucune fonction. C'est un pur décor qui diminue la lumière, en rétrécissant la fenêtre, en affaiblissant sa fonction. Ce tableau perforé suspendu à la muraille n'a aucun caractère de support, et l'arcade tectonique devient une simple arcature décorative.

Ces arcatures elles-mêmes sont souvent supprimées, et tout l'encadrement de la fenêtre est composé d'un chambranle d'une singulière ampleur. Il comprend une large bande ornementale généralement bombée entre deux tores (Nicorzminda (pl. XXVI,-44), château de Meteh (pl. XXXV,-56), Sameba, Ghelat Ahtala, Metehi (pl. XIII,-23), Ikortha (pl. XXX,-48), etc.). L'ouverture de la fenêtre est réduite à une fente; le tableau, qui a perdu toute utilité fonctionnelle, se transforme en ornement.

Le fait est surtout sensible, pour la fenêtre, dans les cas où elle fait partie d'un véritable décor, comme on peut bien s'en rendre compte en examinant quelques exemples empruntés à Ikortha (pl. XCV,-169, 170). On y trouve deux rosaces superposées, encadrées de tiges décoratives qui les enlacent et qui les enchaînent. Elles relient à cet ensemble la fenêtre placée au-dessous, dont elles forment aussi l'encadrement.

C'est l'encadrement de la fenêtre qui acquiert la plus grande importance.

Si, dans l'art roman, il souligne l'ouverture, il l'indique par son parcours rythmique, en restant élément intrinsèque de la structure. Ici, il tend à se suffire. Il s'accroît démesurément, déborde ses limites et écrase la fenêtre qu'il devait dégager.

Mais si on réduit l'ouverture de la fenêtre pour accorder plus de place à la surface du mur, il n'en est plus de même pour les niches triangulaires dont nous avons signalé la présence en étudiant la composition des plans. On peut les signaler à Mzhet (pl. XCVIII,-173), à Ahtala, à Ichkhan, à Samtavissi (pl. C,-177), à Ikortha, à Metehi, à Ertazminda (pl. CI,-178), à Zromi (pl. XCIX,-175), à Taoskari, à Djala, à Oura, à Phitoreti. Leur sommet est presque toujours décoré d'une sorte d'éventail ornemental. Elles sont quelquefois pourvues d'un arc festonné, d'un caractère nettement arabe (Samtavissi, Goudaretchi, Ahtala, Ertazminda, Metehi). Cet arc se retrouva aussi dans l'art roman, nous en citerons quelques exemples, comme ceux de Saint-Savin (Hautes-Pyrénées), Chatres (Charente-Inférieure), Cruas (Ardèche), Saint-Amant-de-Coly (Dordogne), Petit-Palais (Gironde), Toro (Espagne), etc.

Ces niches, avec leur écrasement relativement large, altèrent l'unité du mur. Elles interrompent le plan des surfaces et compromettent l'effet monumental. Leur architecture ayant sa propre valeur, elle ne donne aucun renseignement sur l'abside de l'intérieur qu'elle doit indiquer. C'est une indication d'un ordre purement symbolique, réalisée par une sorte de compromis entre deux plans (intérieur et extérieur), où l'introduction d'un troisième élément ne tenant ni de l'un ni de l'autre, souligne seulement leur contraste.

La monumentalité du mur est détruite, non seulement par les niches et la surcharge de l'encadrement des fenêtres, mais aussi par tout un système de décor qui envahit les parois. Un décor architectural peut souligner et dégager les valeurs d'une surface. Il peut l'organiser par son parcours rythmique. Mais il peut aussi l'annuler, si, loin de la souligner, ses lignes viennent la rayer au hasard et, en quelque sorte, la biffer.

Un système de ce genre peut être observé à Samtavro (pl C,-176), dans un bras du transept. La structure des arcatures de la baie géminée se confond avec les ornements. Les archivoltes obéissent à la fois aux formules d'un ordre architectural et à celles de la ligne ornementale. La première est pliée au milieu en une courbe qui dessine les contours d'une palmette, et les deux autres sont transformées au même endroit en rosaces circulaires. Les piédroits ont subi eux aussi une métamorphose. Ils ne descendent pas jusqu'à une base, mais ils s'interrompent près du niveau de l'allège et restent en quelque sorte suspendus. Ils se terminent par un angle aigu d'environ 30° et remontent, devenus ornements, vers les extrémités du mur où ils sont complétés par un dessin circulaire encadrant une rosace. Cette courbe les conduit sur le chapiteau d'un fais-

ceau de colonnettes, sur lequel ils retombent comme de véritables archivoltes, en se prolongeant par des piédroits d'une structure irréprochable.

Un système analogue se retrouve à Samtavissi (pl. C,-177), où le chevet est décoré par une combinaison d'arcatures. Il y en a cinq d'une grande échelle, dont deux encadrent les niches triangulaires; leurs flèches s'allongent au fur et à mesure qu'elles se rapprochent du milieu dominé par la plus grande arcature. Cette dernière est complétée dans sa partie supérieure par deux autres petites arcatures supplémentaires placées des deux côtés. Ce système qui suit admirablement la topographie de la paroi en soulignant sa valeur, serait d'un esprit parfaitement tectonique si plusieurs fûts de ces colonnettes n'étaient transformés en dessins ornementaux. Au-dessus des niches, le fût des colonnettes est prolongé par la moulure encadrant un quatre-feuilles qui lui fait suite. Les chapiteaux des deux fûts latéraux de l'ensemble servent d'appui, non aux archivoltes, mais aux crosses décoratives. Les bases de deux petites colonnettes superposées sont remplacées par des tiges de feuillages.

En outre, entre les deux niches, prend place un décor particulier à la Géorgie à partir du XI^e^ siècle, et dont nous avons les exemples à Mgvimi, à Ertazminda, à Metehi et à Ahtala. Il se compose d'un système de figures géométriques superposées et réunies par un axe commun, une croix, un cercle, un rectangle (encadrant une fenêtre) et deux losanges symétriques. Tout ce dessin est encadré par une mouluration continue reposant sur des bases qu'elle rejoint, sous la forme d'un fût de colonnette. A Ahtala, ce système est varié par la substitution au rectangle du milieu d'une silhouette d'arcature, déterminée par le plein cintre de la fenêtre incrustée dans ce décor. A Mgvimi, cette fenêtre étant absente, on voit la croix surmonter immédiatement le système des losanges.

La grande échelle d'un semblable décor (l'échelle de l'édifice) exige une certaine économie linéaire. Elle semble devoir exiger aussi des relations tectoniques entre ses éléments, car cette composition se présente comme une partie intrinsèque de l'architecture. Et pourtant, elle produit ici un effet tout différent. La colonnette qui lui sert d'axe et qui prétend la porter paraît beaucoup trop faible. La croix, le rectangle, les losanges sont trop lourds et trop massifs pour ce support — déséquilibre très accentué entre le « porté » et le « portant ».

Cet enchaînement du décor autour d'une fenêtre dont il fait partie a laissé aussi des traces dans la structure de cette dernière. A la cathédrale de Mzhet (pl. IX,-16) nous en voyons une qui est influencée par une combinaison semblable. La partie inférieure de son encadrement correspondant à l'allège interrompt ses moulures au milieu de leur parcours; elles retombent, comme si elles étaient destinées à porter sur une base ainsi que des fûts. Coupées sans amortissement, elles donnent l'impression que cet ensemble est un fragment, le fragment détaché d'une combinaison décorative axée sur une verticale, dans le genre de la croix

géorgienne (pl. XCIV,-168). D'une manière générale, les colonnettes et les archivoltes architecturales étant reprises dans tous ces cas par des dessins purement ornementaux, et l'un prolongeant l'autre, sans changement d'échelle ou d'exécution, on constate que les deux données sont traitées sur le même plan.

La valeur ornementale des arcatures apparaît clairement, lorsqu'elles sont influencées, elles et d'autres éléments architecturaux, par l'entrelacs, si répandu dans ce pays. A Ghelat (pl. XCVI,-171), les arcatures de la nef sont complétées par un nœud à la clef. Sur l'archivolte d'une fenêtre, ce nœud dessine un entrelacs tréflé. A Daratchitchag (Arménie), tout un encadrement est formé par une tresse ; de même pour une fenêtre du château de Meteh, à Tiflis, où l'entrelacs est introduit dans la partie supérieure. A Kéhardt (pl. LXII,-97), ce sont les arcatures de la tour-lanterne qui ont leurs arcs formés par un système d'enlacement. A Sanahïn (Arménie), on peut signaler quelques bases dont les tores sont un enchaînement ornemental. Ces éléments ont perdu toute notion de leur signification primitive. Ils se présentent, non pas comme les données d'une structure, mais comme le résultat d'un caprice de décorateur. On peut les interpréter comme des éléments d'architecture ayant subi une influence ornementale. On peut les interpréter aussi comme des ornements ayant reçu une échelle trop grande. Et c'est là encore la violation d'une norme tectonique.

Dans l'art roman, l'échelle ornementale est dictée par les éléments d'architecture : les chapiteaux, les tailloirs, les bases, les claveaux, les assises, les linteaux et les tympans. L'ornement, localisé sur ces parties, les dégage et les souligne. Dans l'art géorgien, l'ornement est beaucoup plus indépendant de la surface portante. Il déborde souvent les limites de l'assise, comme c'est le cas pour le motif II placé entre les arcatures de la tour-lanterne de Samtavro. Son dessin, sa facture évoquent l'art roman : mais il devient hors-d'œuvre, placage, élément incrusté. Les dimensions sont souvent si grandes (nous l'avons vu à Samtavro et à Samtavissi) qu'il semble rivaliser avec l'architecture, au détriment de cette dernière, qui perd en ampleur monumentale. L'édifice n'est plus bâtisse, mais bijou, coffret précieux, richement décoré.

Mais, même lorsque l'échelle de l'ornement par rapport à l'architecture est respectée, nous avons le même effet atectonique. L'ensemble ornemental se présente comme une broderie continue. Cette continuité du mouvement contribue à la confusion des parties. L'entourage d'une fenêtre ne dégage pas les éléments du tableau : les archivoltes, les sommiers, les impostes, les chapiteaux, les tailloirs, le linteau et l'allège ; au contraire, il les réunit en une seule masse.

Cette indépendance de la sculpture se manifeste aussi dans la répartition des reliefs. Les arcatures décoratives elles-mêmes sont parfois asymétriques et

leurs axes ne correspondent guère avec ceux du mur. A Nicorzminda, la façade ouest est garnie de trois arcatures, toutes trois asymétriques entre elles, et asymétriques également par rapport à la surface portante. Quant à la sculpture, elle est plaquée au mur comme à l'improviste. Des assises sont décorées, au hasard et sans raison, de reliefs historiés (Ateni, Mzhet, Samtavro, Anamour, Samtavissi). Notons l'analogie de ce système avec celui des églises lombardes, où nous voyons les reliefs répartis de la même manière sur les façades.

Tout décor en Géorgie, que ce soit un décor architectural, un décor ornemental ou une sculpture figurée, se présente comme un hors-d'œuvre. Il n'épouse pas la structure, il ne la souligne pas, il la cache. C'est comme un vêtement, destiné à couvrir un corps. Il est intéressant de noter que, dans les anciens textes géorgiens, ces éléments sont appelés « peranghi », mot qui désigne à la fois la garniture extérieure d'un édifice et l'habit. N'y a-t-il pas là l'indice d'une volonté réfléchie de la part des architectes? Tout leur art, tel que nous venons de l'étudier, consiste en une série de revêtements. Le plan intérieur est revêtu par un autre. Ce sont deux édifices dont l'un sert d'habit à l'autre. Deux murs indépendants sont réunis dans le système des parements et du blocage. Le mur extérieur qui revêt l'autre est à son tour revêtu par un système de décor qui le cache et qui détruit son unité. De même pour chacun des éléments tectoniques. La colonne est habillée par le chapiteau qui l'envahit et qui la dissimule. La fenêtre est écrasée par son encadrement. Toute une série d'éléments se superposent, jouant l'un à l'égard de l'autre le rôle d'un écran.

Si nous avons cru pouvoir faire défiler ainsi ces éléments, obéissant à une certaine logique descriptive, nous devons ajouter qu'historiquement ils ne sont pas toujours synchroniques. Il est possible de distinguer deux époques : l'une se préoccupe surtout du problème de la masse monumentale; l'autre, tout en respectant cette tradition, cherche surtout la solution de problèmes décoratifs. La première élabore deux types, le type ramassé autour de la coupole centrale et le type basilical, plus ou moins indépendants.

Les premières basiliques remontent en Géorgie au v[e] siècle, Tzkhra-kara près de Matani, Nekressi, Chouamtha (vieille église) Bolnis. Les basiliques les plus anciennes ont les trois nefs tracées sur le même niveau, elles sont souvent séparées l'une de l'autre par des parois ; les absides, les voûtes en berceau et les ouvertures sont tracées en arc outrepassé. Les piliers sont sur plan cruciforme. Absence presque complète du décor, exception faite pour Bolnis où les chapiteaux sont décorés d'ornements et d'animaux sculptés. Quelquefois, sur le tympan, une croix combinée avec une flore ornementale. Les ouvertures sont peu nombreuses. Vers le vi[e] siècle, la nef centrale commence à se dégager des autres et prend plus d'ampleur (Tiflis, Ourbnissi). Vers le ix[e] siècle, l'arc outrepassé disparaît,

et le type définitif est constitué au xe siècle avec la nef centrale plus élevée, communiquant toujours avec les nefs latérales. Les fenêtres sont plus grandes, le décor architectural envahit les façades (Dortkilissa, Parhal).

Parallèlement, une autre série d'églises élabora le plan ramassé et la coupole. Elle est annoncée par Ghavasy (début du vie s.) et par Ekek. A Ninozminda (fin du vie siècle), les absides du quatre-feuilles alternent avec des absidioles. Au viie siècle, apparaît Djvari (église supérieure de Mzhet), type du double plan le plus répandu (Martivili, Ateni, pl. XCIX,-174). Les coupoles reposent au début sur des trompes d'un diamètre considérable, avec tours-lanternes basses octogonales (Djvari, Ateni). D'abord fortement reliées aux absides qui jouent par leurs supports un rôle actif, elles tendent à s'en séparer, à acquérir leur indépendance, elles reposent sur des pendentifs.

Ce type de monuments se présente comme un équilibre de masses austères, presque dépourvues de décor, d'un relief puissant et d'une monumentalité vigoureuse. Elles doivent peu à l'évidence des fonctions constructives, elles sont pures combinaisons de lignes, de plans et de volumes ayant une valeur en soi.

A partir du xe siècle, un nouveau type entre en vigueur. Son plan résulte, ainsi que nous l'avons vu, de la combinaison des deux types précédents. Ce sont les églises d'Ochque (xe s.), de Koutaïs (temple de Bagrat) (1003), de Nicorzminda, de Mzhet (1020) et d'Alaverdi, dont la fondation suit l'expulsion des Arabes et la formation de la Géorgie indépendante.

Au problème monumental, qui se trouve souvent admirablement résolu, s'ajoute le problème du décor. C'est ici qu'apparaissent les premières fenêtres géorgiennes que nous avons examinées, et que le décor commence à envahir l'architecture. Déjà, vers le xe siècle, l'édifice devient plus élancé, le diamètre de la coupole, portée sur des pendentifs, diminue et la tour-lanterne prend de la hauteur (Nicorzminda) ; vers le xiie siècle, ces tendances se précisent. Le plan devient encore plus ramassé en se rapprochant du carré. Les absides au transept disparaissent. Les ornements couvrent le tambour de la coupole, les façades et les parois (Kaben, Betania, Samtavro, Ertazminda pl. CI,-178). A partir du xiiie siècle, la tour-lanterne est encore plus élevée et tout l'édifice disparaît derrière la broderie ornementale (Tzougrougacheni, Phitoreti, Rouissi, pl. CI,-179).

Telles sont les grandes lignes de la formation de l'architecture géorgienne. Ce développement historique ne s'écarte pas du développement formel des éléments atectoniques que nous venons de suivre. Ces données permettent de préciser le désaccord qui sépare l'architecture géorgienne de l'architecture romane d'Occident, mais aussi leurs points communs. Le Géorgien était sculpteur de masses et géomètre. Les maîtres qui ont bâti les églises romanes étaient

architectes et constructeurs. Les deux procédés se sont servis de la même matière et souvent des mêmes éléments, en leur donnant deux interprétations opposées. Ces grandes antithèses sont néanmoins inséparables ; elles ont le même point de départ, elles se complètent ou plutôt elles s'expliquent l'une l'autre. L'une a pour elle le laconisme d'une structure rationnelle ; l'autre, le verbalisme des expériences géométriques et la facilité des solutions dans la liberté du chiffre.

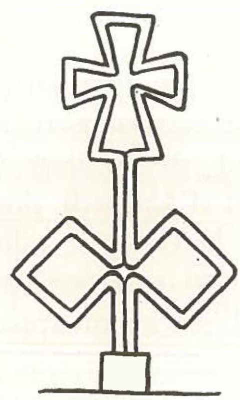


TABLE DES PLANCHES

Pl. I
1. Erasgovor. Ceinture de bronze trouvée dans une tombe hittite.
2. Djvari. Fragment d'une frise (début du VII^e siècle).
3. Zromi. Décor d'une niche du côté est.

Pl. II
4. Rouissi. Détail du jambage d'une porte (XV^e siècle).

Pl. III
5. Ani. Hatchkar près de l'église d'Aravelos
6. Ertazminda. Chapiteau.

Pl. IV
7. Ertazminda. Base.
8. Milan. aSint-Ambroise. Détail d'une porte.
9. Evhevi. Fenêtre.

Pl. V
10. Ahtala. Détail d'une frise.
11. Ahtala. Détail d'une frise.
12. Daratchitchag. Détail d'une frise.

Pl. VI
13. Sameba. Fenêtre du côté sud.

Pl. VII
14. Ertazminda. Chapiteau du portail ouest.

Pl. VIII
15. Ahtala. Détail du portail sud.

Pl. IX
16. Mzhet. Cathédrale. Fenêtre du côté sud.
17. Ertazminda. Fenêtre.

Pl. X
18. Ahtala. Stylobate.

Pl. XI
19. Ahtala. Stylobate.
20. Ahtala. Stylobate.

Pl. XII
21. Ahtala. Détail du portail ouest.

Pl. XIII
22. Ghelat. Fenêtre.
23. Metehi. Fenêtre.

Pl. XIV
24. Egvard. Hatchkar.

Pl. XV
25. Tamatchlou. Hatchkar.

Pl. XVI
26. Ani. Hatchkar (XII^e siècle).
27. Ani. Cheminée du Palais des Bagratides (X^e siècle).

Pl. XVII
28. Hahpat. Détail d'un hatchkar.

Pl. XVIII
29. Ani. Hatchkar.
30. Vagarchapad. Sainte-Gayané. Détail d'un hatchkar.
31. Ani. Hatchkar (XII^e siècle).

Pl. XIX
32. Avan. Hatchkar.
33. Ani. Église du Palais. Chapiteau.

Pl. XX
34. Ahtala. Stylobate.
35. Ahtala. Stylobate.

Pl. XXI
36. Ani. Fenêtre de la cathédrale (1001).

Pl. XXII
37. Nicorzminda. Stylobate (XI^e siècle).

Pl. XXIII
38. Ahtala. Stylobate (XI^e-XII^e siècles).
39. Tzougrougacheni. Tour-lanterne. Stylobate (XIV^e siècle).

Pl. XXIV
40. Bossar-Ghetchar. Hatchkar (XVI^e siècle).
41. Djoulfa. Hatchkar (XVI^e siècle).

Pl. XXV
42. Grand Mazra. Hatchkar.
43. Hahpat. Hatchkar.

Pl. XXVI
44. Nicorzminda. Tour-lanterne (XI^e siècle).

Pl. XXVII
45. Phitoreti. Pignon et tour-lanterne (XIV^e siècle).

Pl. XXVIII
46. Tzougrougacheni. Pignon et tour-lanterne. Côté sud (XIV^e siècle).

Pl. XXIX
47. Tzougrougacheni. Fenêtres de la tour lanterne.

Pl. XXX
48. Ikortha. Fenêtre.

Pl. XXXI
49. Ahtala. Détail d'une frise.
50. Tzougrougacheni. Détail d'une frise.

Pl. XXXII
51. Koutaïs. Cathédrale. Fragments.

Pl. XXXIII
52. Nicorzminda. Stylobate.
53. Ghelat. Stylobate.

Pl. XXXIV
54. Nicorzminda. Stylobate.
55. Nicorzminda. Stylobate.

Pl. XXXV
56. Tiflis. Château de Meteh.

Pl. XXXVI
57. Ahtala. Stylobate.

Pl. XXXVII
58. Samtavro. Fenêtre.

Pl. XXXVIII
59. Hahoul. Fenêtre.
60. Ghelat. Fenêtre du côté est.

Pl. XXXIX
61. Ahtala. Stylobate.

Pl. XL
62. Nicorzminda. Chapiteau (XIe siècle).
63. Nersac (Charente-Inférieure). Chapiteau (XIIe siècle).
64. Nicorzminda. Base.

Pl. XLI
65. Ahtala. Fenêtre et décor du côté est.

Pl. XLII
66. Koutaïs. Cathédrale. Fragment du décor.
67. Ahtala. Stylobate.

Pl. XLIII
68. Ahtala. Stylobate.

Pl. XLIV
69. Ahtala. Détail d'un pilastre.

Pl. XLV
70. Samtavissi. Pignon et fenêtres.

Pl. XLVI
71. Ahtala. Détail d'un ébrasement.

Pl. XLVII
72. Nicorzminda. Stylobate du côté est.

Pl. XLVIII
73. Nicorzminda. Stylobate du porche ouest.
74. Nicorzminda. Stylobate du porche ouest.

Pl. IL
75. Ikortha. Détail d'une niche du côté est.

Pl. L
76. Tiflis. Fragment d'une frise conservée au Musée.
77. Ahtala. Stylobate.

Pl. LI
78. Samtavissi. Fenêtre.
79. Samtavissi. Fenêtre.

Pl. LII
80. Tiflis. Château de Meteh. Fenêtre.

Pl. LIII
81. Garni. Hatchkar.
82. Ohanovanque. Fragment d'une frise.

Pl. LIV
83. Hahoul. Bas-relief du côté nord (début du XIe siècle).

Pl. LV
84. Kehardt. Bas-relief de l'escalier.
85. Zypni. Bas-relief (VIIe siècle).

Pl. LVI
86. Sanahïn. Chapiteau.
87. Sahahïn. Chapiteau.

Pl. LVII
88. Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.

Pl. LVIII
89. Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.
90. Martvili. Relief de l'abside ouest.

Pl. LIX
91. Sanahïn. Bas-relief.
92. Sanahïn. Bas-relief.
93. Martvili. Détail du relief de l'abside ouest.

Pl. LX
94. Koubatchi (Daghestan). Bas-relief.
95. Etchmiadzin. Bas-relief du musée.

Pl. LXI
96. Ateni. Tympan du portail (VIIe siècle).

Pl. XLII
97. Kehardt. Pignon et tour-lanterne.

Pl. LXIII
98. Hahoul. Bas-relief.

Pl. LXIV
99. Sanahïn. Chapiteau de la bibliothèque.
100. Sanahïn. Chapiteau de la bibliothèque

Pl. LXV
101. Ani. Église de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.
102. Ani. Église de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.
103. Ani. Église de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.

Pl. LXVI
104. Bolnis. Chapiteau de la nef (523).
105. Ochque. Bas-relief (Xe siècle).
106. Ochque. Bas-relief (Xe siècle).
107. Koubatchi. Fragment d'une archivolte.

Pl. LXVII
108. Nicorzminda. Tympan du portail ouest (XIe siècle).
109. Martvili. Frise de l'abside ouest.

Pl. LXVIII
110. Koubatchi (Daghestan). Fragments de sculpture.
111. Angoulême (Charente). Détail d'une frise.

Pl. LXIX
112. Tiflis. Musée. Bas-relief provenant de Medjoushevi (VIIIe siècle).
113. Tag-i-Bostan. Chapiteau.
114. Saint-Lizier (Ariège). Chapiteau du cloître.

Pl. LXX
115. Haritch. Stèle sculptée (Ve-VIe siècles).
116. Adiaman. Stèle sculptée (Ve-VIe siècles).

Pl. LXXI
117. Hiza-Bavra. Bas-relief.
118. Hahoul. Relief.

Pl. LXXII
119. Martvili. Frise de l'abside ouest.

PL. LXXIII
120. Ochque. Bas-relief.
121. Ochque. Bas-relief.

PL. LXXIV
122. Ani. Niche de la cathédrale (1001).

PL. LXXV
123. Hahoul. Bas-relief.
124. Pthni. Détail de l'archivolte sculptée, côté sud.

PL. LXXVI
125. Djvari. Tympan du portail (début du VII^{e} siècle).

PL. LXXVII
126. Nicorzminda. Tympan du portail nord (XI^{e} siècle).

PL. LXXVIII
127. Amagou. Saint-Grégoire. Façade ouest (1216).

PL. LXXIX
128. Amagou. Saint-Grégoire. Tympan.
129. Amagou. Saint-Grégoire. Tympan.
130. Aïssasi. Tympan.
131. Kehardt. Tympan.

PL. LXXX
132. Djvari. Bas-relief de la façade ouest (début du VII^{e} siècle).
133. Pthni. Archivolte, côté sud (VII^{e} siècle).

PL. LXXXI
134. Thalin. Stèle sculptée (V^{e}-VI^{e} siècles).
135. Thalin. Stèle sculptée (V^{e}-VI^{e} siècles).

PL. LXXXII
136. Ateni. Bas-relief.
137. Dvin. (Kamarlou). Bas-relief.
138. Bedia. Bas-relief. Actuellement au musée de Tiflis.
139. Zouartnotz. Fragment d'une arcature.

PL. LXXXIII
140. Coumourdo. Trompe de la coupole (964).
141. Conques (Aveyron) Sainte-Foy. Trompe de la coupole.

PL. LXXXIV
142. Koubatchi (Daghestan). Tympan sculpté.
143. Saumur. Notre-Dame de Nantilly. Chapiteau de l'abside.

PL. LXXXV
144. Samtavro. Bas-relief.
145. Hahoul. Bas-reliet.

PL. LXXXVI
146. Hahpat. Relief des donateurs, les rois Kvirik II et Soumbat, son frère (XI^{e} siècle).

PL. LXXXVII
147. Mzhet. Cathédrale (Sveti-Tzhoveli). Bas-relief du pignon ouest.
148. Schéma de la composition.
149. Mzhet. Cathédrale (Sveti-Tzhoveli). Reliefs de la paroi est.

PL. LXXXVIII
150. Nicorzminda. Schéma de la composition du relief du pignon sud.
151. Nicorzminda. Relief du pignon sud.
152. Martvili. Frise de l'abside ouest.

PL. LXXXIX
153. Koubatchi (Daghestan). Fenêtre d'une maison.
154. Angers. Arcades de Saint-Aubin.

PL. XC
155. Katzh. Tympan (XI^{e} siècle).
156. Schéma de la composition.
157. Pont l'Abbé (Charente-Inférieure). Tympan.
158. Modène. Corbeau de la cathédrale.

PL. XCI
159. Nicorzminda. Tympan du portail sud (XI^{e} siècle).

PL. XCII
160. Nicorzminda. Stylobate du côté est.
161. Djvari. Plan de l'église de la Croix.
162. Chtskonque. Plan de l'église de St-Serge.
163. Ahtala. Stylobate du côté nord.

PL. XCIII
164. Zromi. Linteau d'une fenêtre.
165. Djvari. Archivolte d'une fenêtre.
166. Zromi. Archivolte d'une fenêtre.

PL. XCIV
167. Hahpat. Porte et fenêtre.
168. Metehi. Fenêtre et décor du côté est.

PL. XCV
169. Ikortha. Fenêtre et décor.
170. Ikortha. Fenêtre et décor.

PL. XCVI
171. Ghelat (1089-1125).

PL. XCVII
172. Ghelat. Pignon ouest.

PL. XCVIII.
173. Mzhet. Sveti-Tzhoveli. Côté est.

PL. IC
174. Ateni (VII^{e} siècle).
175. Zromi.

PL. C.
176. Samtavro. Pignon et tour-lanterne (XII^{e} siècle).
177. Samtavissi. Côté est (XI^{e} siècle).

PL. CI
178. Ertazminda (XII^{e}-XIII^{e} siècles).
179. Rouissi (XV^{e} siècle).

INDEX DES PLANCHES

Aissasi. — Pl. LXXIX ; 130.
Tympan.

Adiaman. — Pl. LXX, 116.
Stèle funéraire appartenant au type le plus ancien trouvé en Arménie. Il remonte aux v^{e}-vi^{e} siècles, précédant ainsi les « hatchkars », dont le premier jusqu'ici connu (celui d'Arthamed près de Van) date de 851.

Ahtala. — Pl. VIII, 15 ; X, 18 ; XI, 19, 20 ; XII, 21 ; XX, 34, 35 ; XXIII, 38 ; XXXVI, 57 ; XXXIX, 61 ; XLI, 65 ; XLII, 67 ; XLIII, 68 ; XLIV, 69 ; XLVI, 71 ; L, 77 ; XCII, 163.
D'après les sources historiques, le monument ne peut être ni antérieur au xi^{e} siècle ni postérieur au xii^{e} siècle (L. Melexet Bekoff, *Les hommes publics de l'Arménie du Nord et leur personnalité*, Tiflis, 1928, p. 57, 59 ; Iossiliani, *Notes du voyage de Tiflis à Ahtala.* Tiflis 1850 ; Erizoff, *L'Abbaye d'Ahtala*, 1872 ; E. Takaïchvili, *Les inscriptions géorgiennes à Ahtala.* Recueil de matériaux pour la description des sites et des populations du Caucase, XXIX, 1901).

Amagou. — Pl. LXXVIII, 127 ; LXXIX, 128, 129.
L'église de Saint-Grégoire date de 1216.

Angers. — Pl. LXXXIX, 154.
Arcades romanes de la Préfecture.

Angoulême (Charente). — Pl. LXVIII, 111.
Détail d'une frise de Saint-Aubin.

Ani. — Pl. III, 5 ; XVI, 26, 27 ; XVIII, 29, 31 ; IXX, 33 ; XXI, 36 ; LXV, 101, 102, 103 ; LXXIV, 122.
La cathédrale bâtie par Tiridate fut commencée en 989, achevée en 1001 ; Saint-Grégoire de Tigrana Honentz date de 1215, le palais des Bagratides remonte au x^{e} siècle, tandis que sa chapelle est du vi^{e}-vii^{e} siècles (Brosset, *Les ruines d'Ani.* Saint-Pétersbourg, 1860-61 ; Abich, *Sur les ruines d'Ani.* Saint-Pétersbourg, 1845 ; Lynch, *Ani and the armenian Kingdom of the middle-age*, chap. xviii d'Armenia Travels and Studies. London, 1901 ; J. de Morgan, *Mission scientifique au Caucase.* Paris, 1889 ; Marr, *Les fouilles d'Ani.* Saint-Pétersbourg, 1904, 1907 ; *L'église du palais d'Ani*, Pétrograd, 1916 ; Strzygowski, *Baukunst der Armenier.* Vien, 1918).

Ateni. — Pl. LXI, 96 ; LXXXII, 136 ; XCIX, 174.
L'église a été construite par un Arménien au vii^{e} siècle, ainsi que l'affirme une inscription arménienne (Brosset, *Voyages archéologiques en Transcaucasie*, sixième rapport, p. 21 ; I. Djavahoff, *La construction de l'église géorgienne à Ani.* L'Orient chrétien, t. I).

Avan. — Pl. XIX, 32.
Hatchkar arménien.

Bolnis. — Pl. LXVI, 104.
Chapiteau de la basilique. La chronique de la conversion de la Géorgie, ainsi que les inscriptions relevées sur le monument même, attribuent l'église au v^{e} siècle. Il ne peut pas être postérieur à 523, au moment où la Kartalinie a perdu son indépendance politique.
(Adonz, *Ampeli, évêque de Chersonès.* L'Orient chrétien II, 1923, p. 176-185 ; E. Takaïchvili, *Description des manuscrits*, II, p. 720-21; Djavahochvili, *Histoire du peuple géorgien*, t. I, p. 196; Tchoubinochvili, *Quelques chapitres de l'histoire de l'art géorgien.* Tiflis, 1926, p. 67-69).

Bossar Ghetchar. — Pl. XXIV, 40.
Hatchkar arménien.

Chtskonque. — Pl. XCII, 162.
Plan de l'Église de Saint-Serge (1022).
(Strzygowski, *Baukunst der Armenier*, t. I, p. 105).

Conques (Aveyron). — Pl. LXXXIII, 141.
Sainte-Foy. Trompe de la Coupole.

Coumourdo. — Pl. LXXXIII, 140.
L'église fut bâtie en 964 par le roi Léon, ainsi que le témoignent les inscriptions relatant toute l'histoire de la construction, les noms des donateurs et des architectes (E. Takaïchvili, *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, t. XII).

Daratchitchag. — Pl. V, 12.
Détail d'une frise.

Djoulfa (*Djouha*). — Pl. XXIV, 41.
La ville a été fondée au xiii^{e} siècle ; elle fut dévastée par la horde en 1601, et c'est entre ces deux dates que se placent les hatchkars de son cimetière, admirablement conservé.

Djvari. — Pl. I, 2 ; LXXVI, 125 ; LXXX, 132 ; XCII, 161 ; XCIII, 165.
L'église de la Croix (principale église) date de la fin du VI^e siècle, début du VII^e siècle. Elle a été construite par Stephanos I, dont l'effigie sculptée sur la façade est de 600. Pour M. Tchoubinochvili, tous les autres reliefs appartiennent à cette époque.
(Tchoubinochvili, *Quelques chapitres de l'histoire de l'art géorgien.* Tiflis, 1926, p. 164-165).
Dvin (Kamarlou). — Pl. LXXXII, 137.
Fragment d'un relief.
Egvard. — Pl. XIV, 24.
Hatchkar arménien.
Erasgavor. — Pl. I, 1.
Ceinture hittite. Actuellement conservée au musée d'Erivan, nº 958.
Ertazminda. — Pl. IV, 7 ; VII, 14 ; IX, 17 ; C I, 178.
M. Kondakoff date le monument du XI^e-XII^e siècles. Brosset le place entre le règne de Bagrat IV et celui de David le Réparateur (*Voyages archéologiques*, sixième rapport, p. 31). Toutefois, il ne peut pas être postérieur au XIII^e siècle, puisqu'il conserve des fresques de cette époque. (Kondakoff. *Rousskiia Drevnosti*, t. IV, p. 72).
Etchmiadzin. — Pl. LX, 95.
Relief actuellement conservé au musée.
Garni. — Pl. LIII, 81.
Hatchkar arménien.
Ghelat. — Pl. XIII, 22 ; XXXIII, 53 ; XXXVIII, 60 ; XCVI, 171 ; XCVII, 172.
L'église de Sainte-Marie fut bâtie par le roi David (1089-1125), dont l'effigie se trouve dans l'une des fresques du monument (Kondakoff, *Rousskiia Drevnosti*, t. IV, p. 68).
Grand Mazra. — Pl. XXV, 42.
Hatchkar arménien.
Hahoul. — Pl. LIV, 83 ; LXIII, 98 ; LXXI, 118 ; LXXV, 123 ; LXXXV, 145.
L'abbaye date du X^e-XI^e siècles, ainsi que le témoignent les sources littéraires et les fresques conservées. Elle a été explorée en 1917 par l'expédition E. Takaïchvili (*Catalogue de l'exposition d'architecture géorgienne.* Tiflis, 1920, N. N. 1-17).
Hahpat. — Pl. XVII, 28 ; XXV, 43 ; LXXXVI, 146.
L'église principale a été bâtie par les rois Soumbat II et Kvirik, son frère, dont l'effigie est sculptée sur le pignon est.
(Melexet Bekoff, ouvrage cité, p. 50 ; Krimsky, *Description des abbayes d'Hahpat et de Sanahïn.* Mémoires de l'Académie impér. des sciences de Saint-Pétersbourg, VII^e série, t. VI, nº 6, Saint-Pétersbourg, 1863).
Haritch. — Pl. LXX, 115.
Stèle funéraire (voir Adiaman).
Hiza-Bavra. — Pl. LXXI, 117.
Bas-relief.
Ikortha. — Pl. XXX, 48 ; IL, 75 ; XCV, 169, 170.
On ne connaît pas de documents précisant la date du monument. Pour Brosset, il est de 1172 (*Voyages archéologiques*). Pour Kondakoff, du XI^e-XII^e siècles (*Rousskiia Drevnosti*, t. IV), pour la princesse Ouvaroff, du XIII^e-XIV^e siècles (*Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, t. IV, 1894).
Katzh. — Pl. XC, 155.
Ce monument fut construit par le roi Bagrat IV (1027-1072), ainsi que le témoignent les inscriptions (Brosset, *Voyages archéologiques*, douzième rap., p. 94 ; Dubois de Montperaux, *Voyages autour du Caucase*, 1843. Zeretelli, *Matériaux pour l'archéologie du Caucase*).
Kehardt. — Pl. LXII, 97 ; LXXIX, 131.
M. Syssoeff date ces monuments du XIII^e siècle (*Matériaux pour l'archéologie du Caucase*, t. XIII).
Koubatchi (Daghestan). — Pl. LX, 94 ; LXXXIV, 142 ; LXXXIX, 153.
Ces reliefs peuvent être datés du XII^e siècle, époque de floraison économique et politique de la région. Koubatchi a été exploré en 1924 par MM. Bachkiroff et Jakovleff (Dorne, *Kaspy*, 1875 ; Bachkiroff, *Les sculptures de Koubatchi en Daghestan.* Travaux du Comité du Caucase du Nord).
Koutaïs. — Pl. XXXII, 51 ; LVII, 88 ; LVIII, 89.
Le temple de Bagrat a été bâti par le roi Bagrat III (980-1014) ; une inscription en chiffres arabes (première inscription de ce type connue jusqu'ici en Géorgie) signale la date de 223, ce qui correspond à l'an 1003 (Dubois, *Voyage autour du Caucase* ; Brosset, *Voyages archéologiques*, onzième rap., p. 23).
Martvili. — Pl. LVIII, 90 ; LIX, 93 ; LXVII, 109 ; LXXXVIII, 151.
L'édifice date pour M. Tchoubinochvili (ouvrage en préparation) du VII^e siècle. Pour M. E. Takaïchvili, qui se base sur les annales de Géorgie, il fut construit par le roi Georges II d'Abhasie (912-957).
(E. Takaïchvili, *Matériaux historiques.* La Géorgie ancienne, t. II, p. 53. *Voyages archéologiques.* Tiflis 1914, p. 39-44).
Metehi. — Pl. XIII, 23.
Fenêtre. La date est inconnue.
Milan. — Pl. IV, 8.
Détail d'une porte de Saint-Ambroise.

Mzhet (Mzhetha). — Pl. IX, 16 ; LXXXVII, 147-149 ; XCVIII, 173.
La cathédrale Sveti Tzhoveli a été bâtie, selon l'inscription, par le catholicos Mélchisédech et par l'architecte Arzakidze. Une charte étant offerte en 1020 à la cathédrale par un catholicos nommé aussi Mélchisédech, on croit possible de l'identifier avec le constructeur et de préciser la date de l'édifice.
(Jordania, *Chroniques et autres matériaux pour l'histoire de la Géorgie*, t. II, p. 31-36 ; S. Kakabadze, *Époque de la construction de la cathédrale de Mzhetha.* Recueil historique. Livre I, p. 95-107. Tiflis, 1928).

Nersac (Charente-Inférieure). — Pl. XL, 63.
Chapiteau du portail.

Nicorzminda. — Pl. XXII, 37 ; XXVI, 44 ; XXXIII, 52 ; XXXIV, 54, 55 ; XL, 62, 64 ; XLVII, 72 ; XLVIII, 73, 74 ; LXVII, 108 ; LXXVII, 126 ; LXXXVIII, 151 ; XCI, 159 ; XCII, 160.
L'église a été bâtie par le roi Bagrat IV (1027-1072), ainsi que le témoigne l'inscription publiée par Brosset (*Voyages archéologiques*, douzième rap., p. 55).

Ochque. — Pl. LXVI, 105, 106 ; LXXIII, 120, 121.
L'édifice, construit par les rois Soumbat et David (Bagratides) remonte au début du xe siècle environ. Les portraits des donateurs, ainsi que celui de l'architecte (Georges Ochqueli) figurent sur des reliefs encore conservés. L'abbaye a été explorée en 1917 par E. Takaïchvili.

Ohanovanque. — Pl. LIII, 82.
Fragment d'une frise du xiiie siècle.

Pont-l'Abbé (Charente-Inférieure). — Pl. XC, 157.
Tympan de la façade.

Phitoreti. — Pl. XXVII, 45.
Une inscription signale le roi Georges comme constructeur. Brosset suppose qu'il s'agit de Georges le Brillant qui régnait au début du xive siècle.

Pthni. — Pl. LXXV, 124 ; LXXX, 133.
Relief du viie siècle.

Rouissi. — Pl. II, 4 ; CI, 179.
Selon l'inscription au-dessus du portail, l'église a été construite par le roi Alexandre (1413-1442) (Cette inscription a été publiée par Brosset, *Voyages archéologiques*, VI, p. 7-12, qui a commis quelques erreurs dans sa lecture).

Saint-Lizier (Ariège). — Pl. LXIX, 114.
Chapiteau du cloître roman.

Saumur (Maine-et-Loire). — Pl. LXXXIV, 143.
Chapiteau de Notre-Dame de Nantilly.

Sameba. — Pl. VI, 13.
Fenêtre du côté sud.

Samtavro. — Pl. XXXVII, 58 ; LXXXV, 144 ; C, 176.
La date de l'édifice est incertaine, bien qu'on l'attribue généralement au xiie siècle. En tout cas, il a été très endommagé par les troupes de Tamerlan et restauré par le roi Alexandre (xve siècle).

Samtavissi. — Pl. XLV, 70 ; LI, 78, 79 ; C. 177.
L'église date du xie siècle (Brosset, *Voyages archéologiques*, sixième rapport, p. 121).

Sanahïn. — Pl. LVI, 86, 87 ; LIX, 91, 92 ; LXIV, 99, 100.
L'église principale fut édifiée par les rois Kvirik II et Soumbat, son père, entre 1048 et 1065.
(N. Marr, *Le groupe des Khtites sculptés à Sanahïn.* L'Orient chrétien, t. I, p. 350. pl. XX ; Melexet-Bekoff, ouv. cité, p. 50. Krimsky, ouv. cité, p. 55. Brosset *Description des monastères arméniens d'Hahpat et de Sanahïn.* Saint-Pétersbourg, 863).

Tag-i-Bostan. — Pl. LXIX, 113.
Chapiteau sassanide.

Tiflis. — Pl. XXXV, 56, L, 76 ; LII, 80 ; LXIX, 112 ; LXXXII, 138.

Thalin. — Pl. LXXXI, 134, 135.
Stèle funéraire (voir Adiaman).

Tamatchlou. — Pl. XV, 25.
Hatchkar arménien.

Tzougrougacheni. — Pl. XXIII, 39 ; XXVIII, 46 ; XXIX, 47 ; XXXI, 50.
L'église a été construite par le roi Georges le Brillant, au début du xive siècle (Inscription publiée par Brosset, *Mélanges asiatiques*, t. II, liv. 3, p. 309-310, pl. IV).

Vagarchapad. — Pl. XVIII, 30.
Hatchkar arménien se trouvant près de l'église de Sainte-Gayané.

Zromi. — Pl. I, 3 ; XCIII, 164, 166 ; XCIX, 175.
Deux inscriptions signalent le nom de Stephanos, architecte. M. Jordania, qui les a publiées, suppose qu'il s'agit ici de Stephanos II (629-633), et non de Stephanos I, de Djvari.
(Jordania, *Chroniques et autres matériaux pour l'histoire de la Géorgie.* Tiflis, 1892, t. I ; p. 69-70.

Zouartnotz. — Pl. LXXXII, 139.
Fragment d'une arcature. Le monument fut bâti par Nersès III (641-661).
(Strzygowski, *Baukunst der Armenier*, t. I, p. 105).

Zypni. — Pl. LV, 85.
Relief incrusté dans le mur de l'église.



Légende
Bedia Monument géorgien
Sevan " armenien
Mozdok Autre ville
Echelle 1 : 4.500.000
0 20 40 60 80 100 150 200 Kil.
36° 38° 40° 42° 44° 46° 48°
44° 42° 40° 38°
CIRCASSIE
CAUCASE
KABARDIE
TCHETCHENIE
GEORGIE
DAGHESTAN
MER NOIRE
MER CASPIENNE
AZERBEIDJAN
TURQUIE
ARMENIE
PERSE
Maikop
Koubon
Batalpachinsk
Touapsé
Laba
Piatigorsk
Kizliar
Mozdok
Terek
Sotchi
Mt Psych 3786
Koubon
Mt Elbroux 5629
Gagri
Pitzounda
Grozny
Soulak
Mt Dykh-Taou 5198
Vladicaucase
Soukhoumi
Dranda
Bedia
Ingouri
Temir-Khan-Choura
Tsaguéri
Mt Kazbek 5043
Zougdidi
Rion
Oni
Nicorzminda
Koisou
Hopi
Martvili
Koutais
Ghelat
Sénaki
Savané
Mgvimi
Katzh
Ikorta
Anamour
Matani
Vedjini
Rion
Poti
Rouissi
Alaverdi
Ourbnissi
Derbent
Khachouri
Kvatahevi
Gori
Samtavissi
Gavasi
Ozourguethi
Zromi
Ateni
Gourdjaan
Ikalto
Samzevrisi
Metchi
Oriath-Ouban
Lagodeki
Kvatareli
Vetchmiadzin
Koura
Ertazminda
TIFLIS
Signakhi
Batoumi
Akhaltsikhe
Kabeni
Betania
Ninozminda
Zakathali
Manglis
Samtavro
Akhty
Coumourdo
Goudartchi
Sameba
Kouba
Kiaglis-Alti
Djala
Kartkhala 3430
Akhalkalaki
Samchvildo
Mzkhet
Phitoreti
Noukha
Mt Bazarduzi 4485
Bolnis
Iora
Koura
Gogouba
Artvin
Bana
Tzougrougasheni
Ahtala
Tripoli
TREBIZONDE
Rizeh
Tchorokh
Zegan
Hahpat
Kazakh
L. Tchaldir
Sanahin
Kossor
Dorth-Kilissa
Marmachen
Sourb-Grikor
Lasistan
Ichkhan
Koudjab
Goktchai
Alexandropol
Peninsule de l'Apcheron
Orthkht-Eklecia du
Parhal
Argina
Evlakh
Oura
Daratchitchag
Chemakha
Gumuch-Kane
Chaine
Ispir
Olti
Kars
Hochavanque
Haritch
Gandja (Elizavethpol)
Ochque
Ortouli
Tekor
Ani
Mastara
Egvard
Sevan
Bakou
Ererouik
Ohanovanque
Lac Goktcha
Ekek
Taos-Kari
Koch
Achtarak
Baibourt
Tchorokh
Bagaran
Thalitch
Pthni
Kehardt
Avan
Etchmiadzin
Garni
Adiaman
Djevat
Kelkid-Irmak
Kaghisman
Zouartnotz
Erivan
Mt Alagaia
Tathev
Erzindjan
ERZEROUM
Igdir
Kamarlou
Choucha
Kara Sou
(Euphrate)
Araxe
Mt Ararat 5156
Aissassi
Amagou
Bayazet
Araxe
Koura
Ala Dagh
Bin Goel Dagh
Khozat
Melezgherd
Makou
Nakhitchevan
(Euphrate)
Tchabaktchour
Mourad-Sou
Djoulfa
Lenkoran
Mouch
Karadja Dagh
Lac de Van
Koi
Mezré
Van
Marand
Ahar
Lary
Arghana
Bitlis
Dilman
Lac d'Ourmiah
Ardabil
Tigre
Séert
Akthamar
Tabliz

TABLE DES MATIÈRES

Préface par H. Focillon VII
I. — L'entrelacs en Transcaucasie 1
II. — L'ornement géorgien 21
III. — La sculpture figurée en Géorgie et en Arménie 43
IV. — Caractères atectoniques de l'architecture et du décor en Géorgie 69
Table des planches 99
Index des planches 103
Carte 107

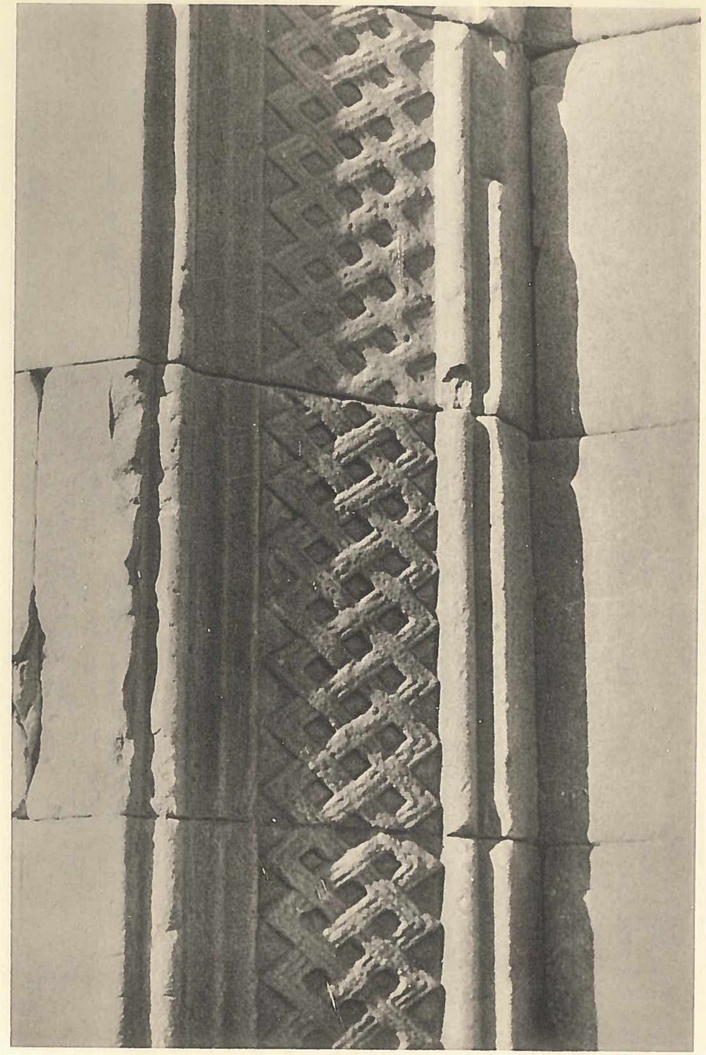
Fontenay-aux-Roses. — 1929. — Imprimerie des *Presses Universitaires de France*. — Louis Bellenand. — 1.361



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

1. — Erasgovor. Ceinture de bronze trouvée dans une tombe hittite.
2. — Djvari. Fragment d'une frise (début du VII^e^ s.).
3. — Zromi. Décor d'une niche du côté Est.



Phot. Baltrusaitis.

4. — Rouissi. Détail du jambage d'une porte (xv^e s.).

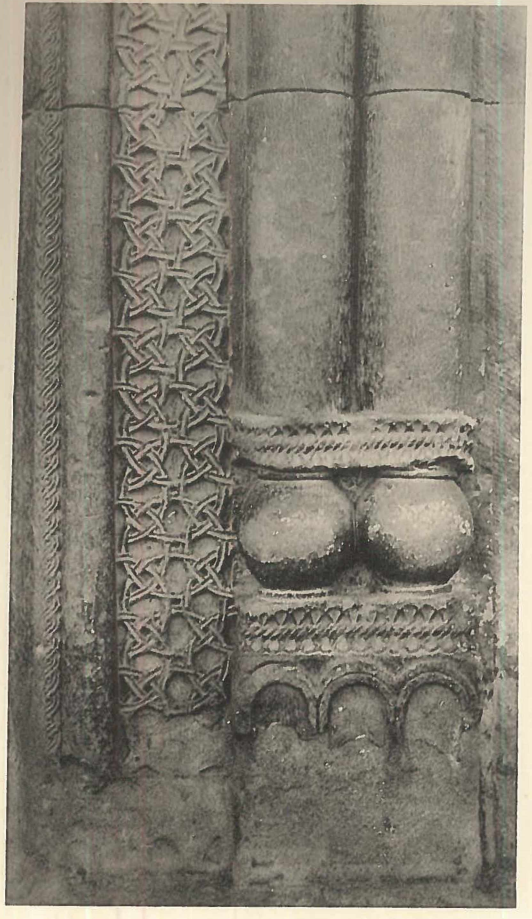


Cliché C. A. A.

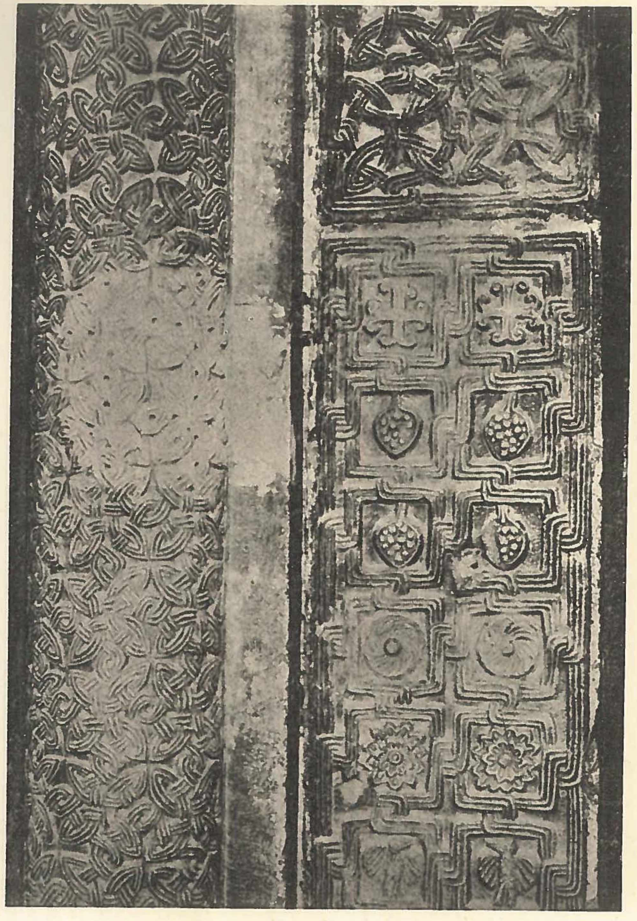


Phot. Baltrusaitis.

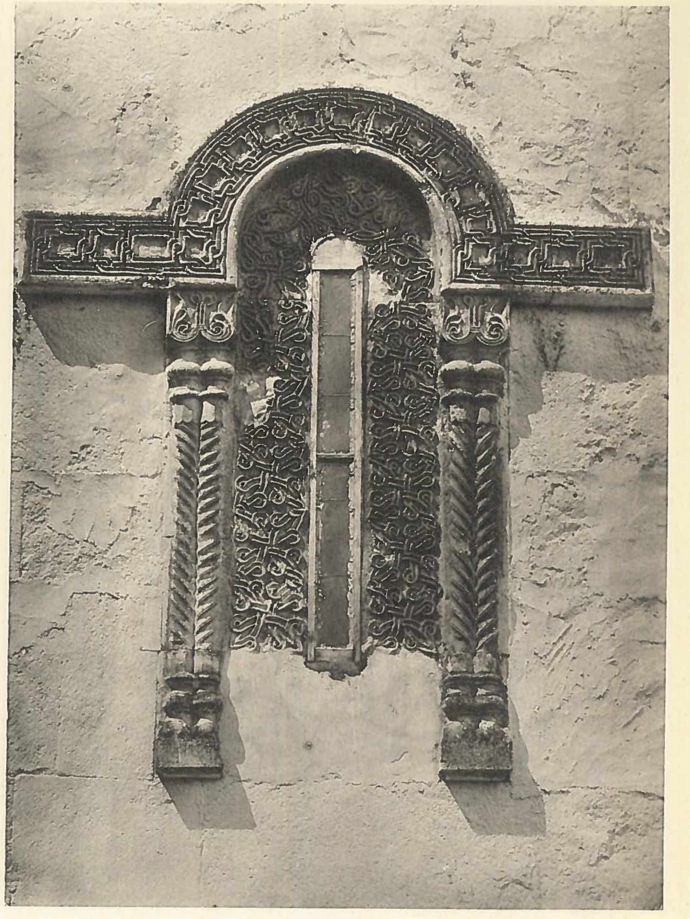
5. — Ani. Hatchkar près de l'église d'Aravelos.
6. — Ertazminda. Chapiteau.



Phot. Baltrusaitis.

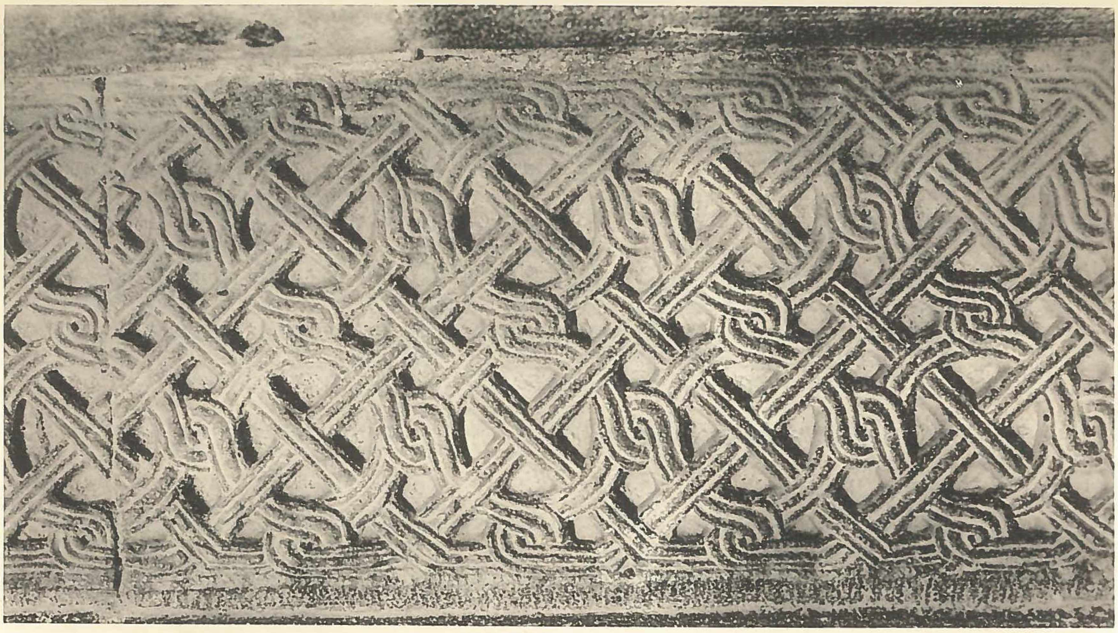


D'après Osvaldo Lissoni.



Phot. Takaïchvili.

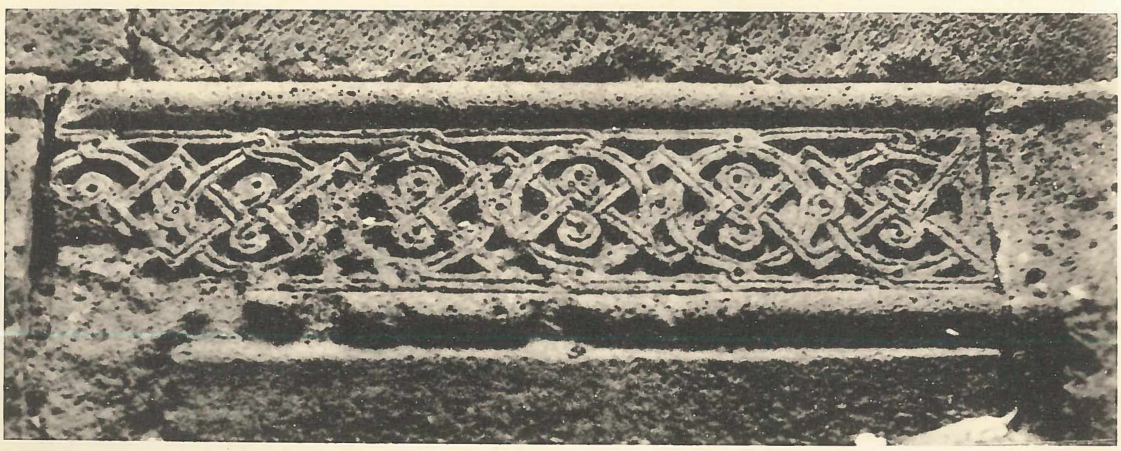
7. — Ertazminda. Base.
8. — Milan. Saint-Ambroise. Détail d'une porte.
9. — Evhevi. Fenêtre.



Phot. Baltrusaitis.

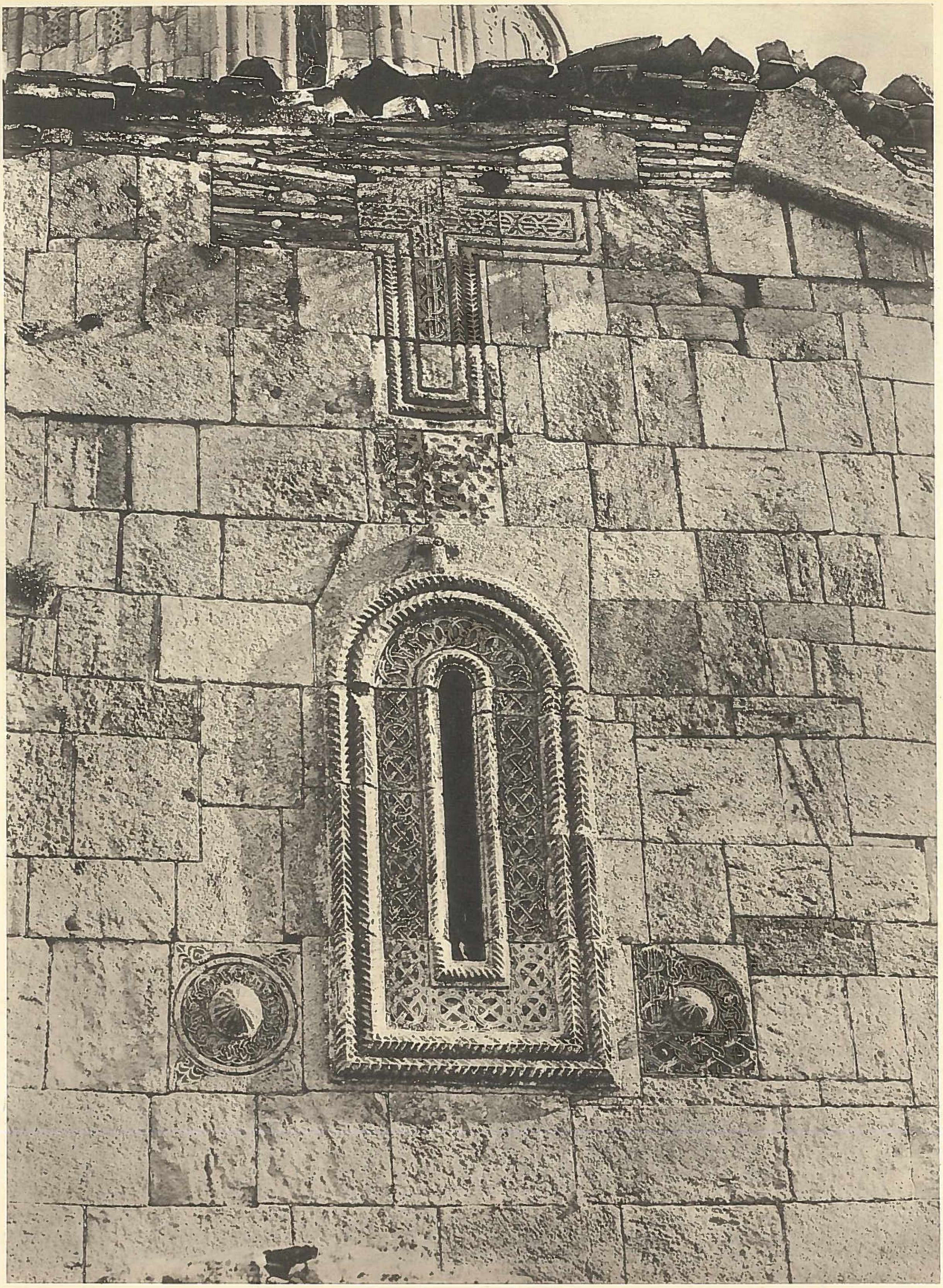


Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

10. — Ahtala. Détail d'une frise.
11. — Ahtala. Détail d'une frise.
12. — Daratchitchag. Détail d'une frise.



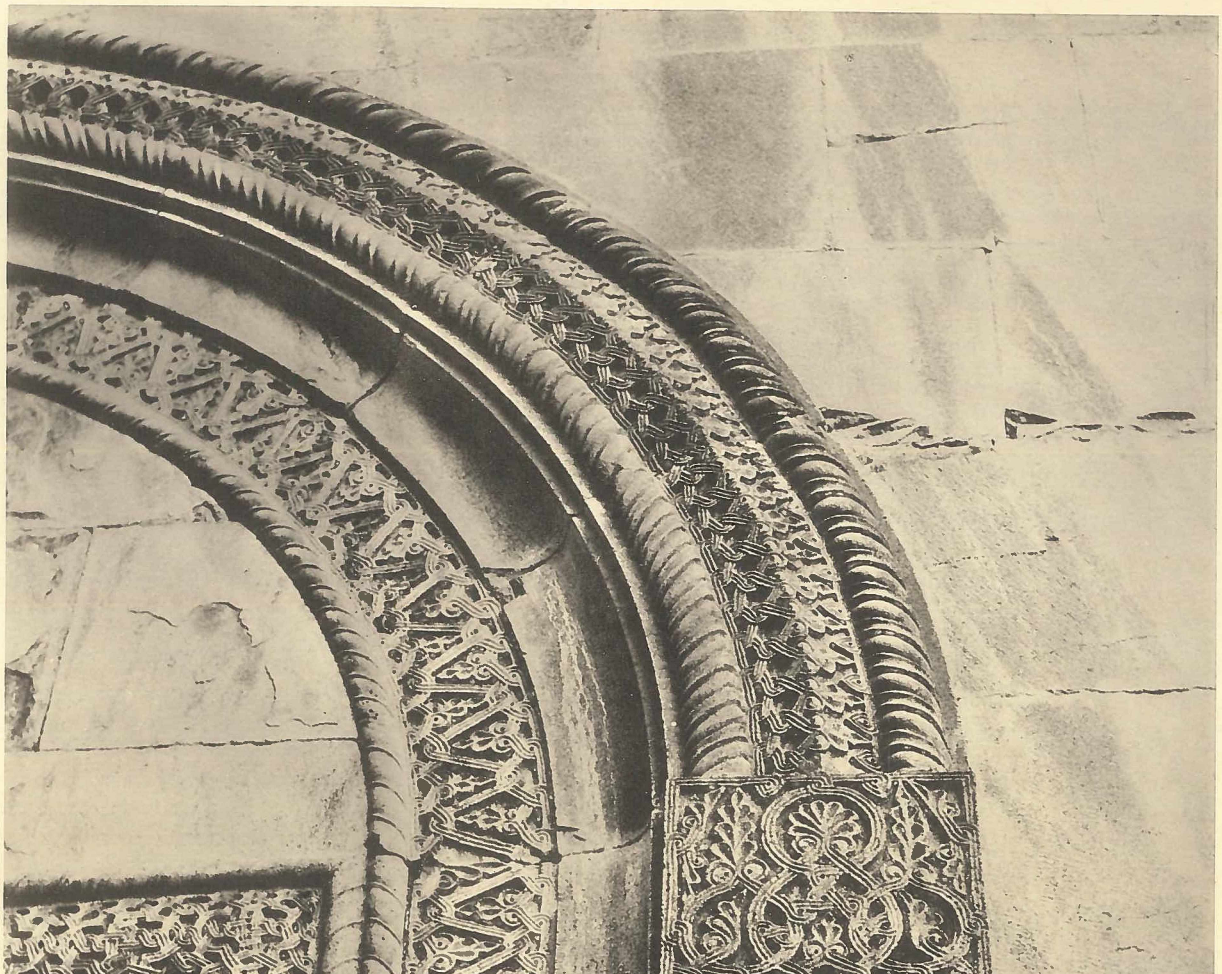
Phot. Ermakoff N° 3092.

13. — Sameba. Fenêtre du côté Sud.



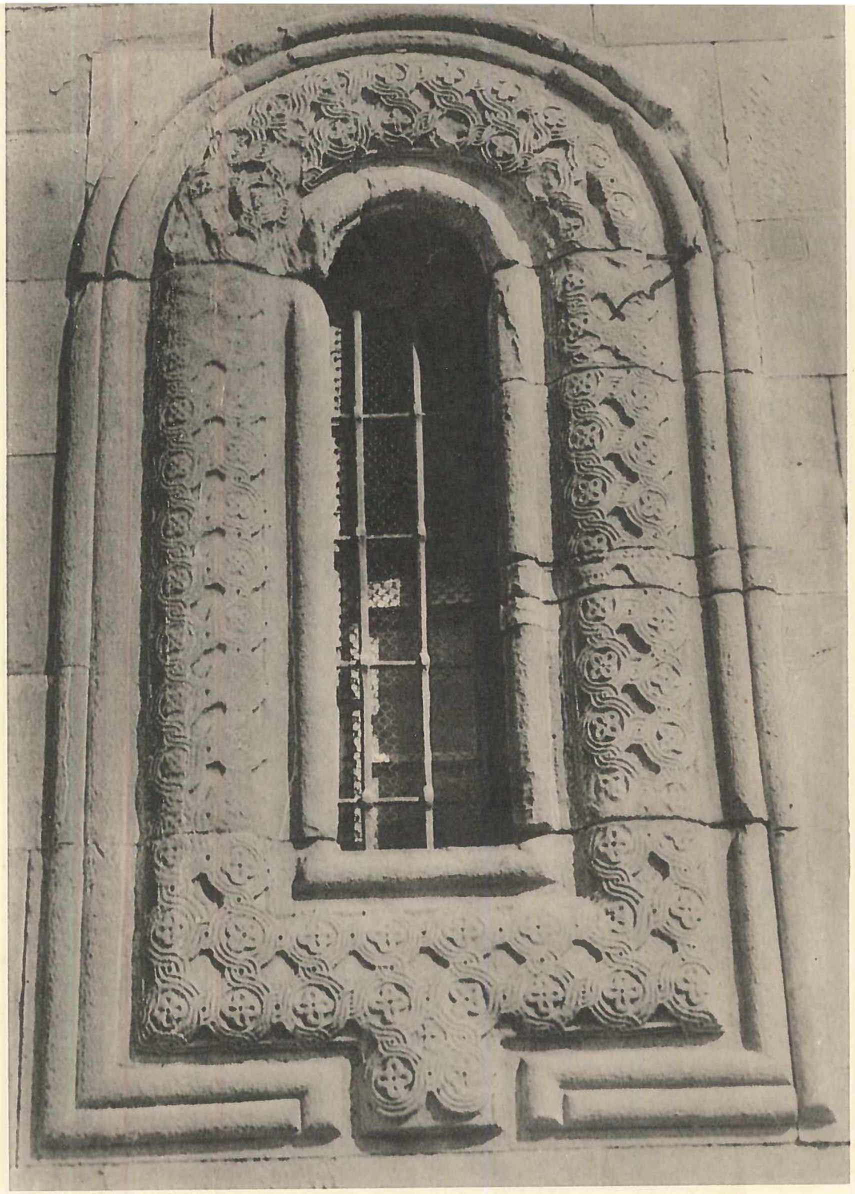
Phot. Baltrusaitis.

14. — Ertazminda. Chapiteau du portail Ouest.

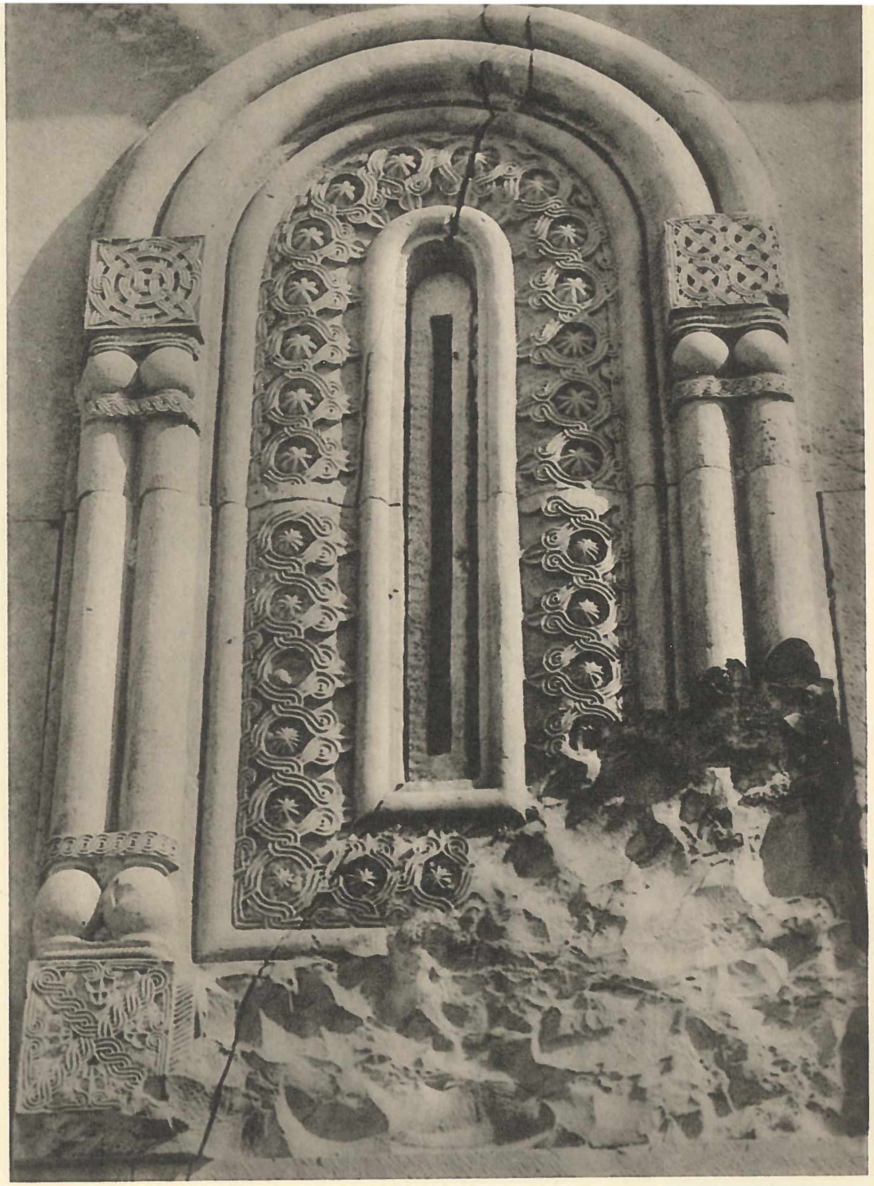


Phot. Baltrusaitis.

15. — Ahtala. Détail du portail Sud.



Phot. Baltrusaitis.



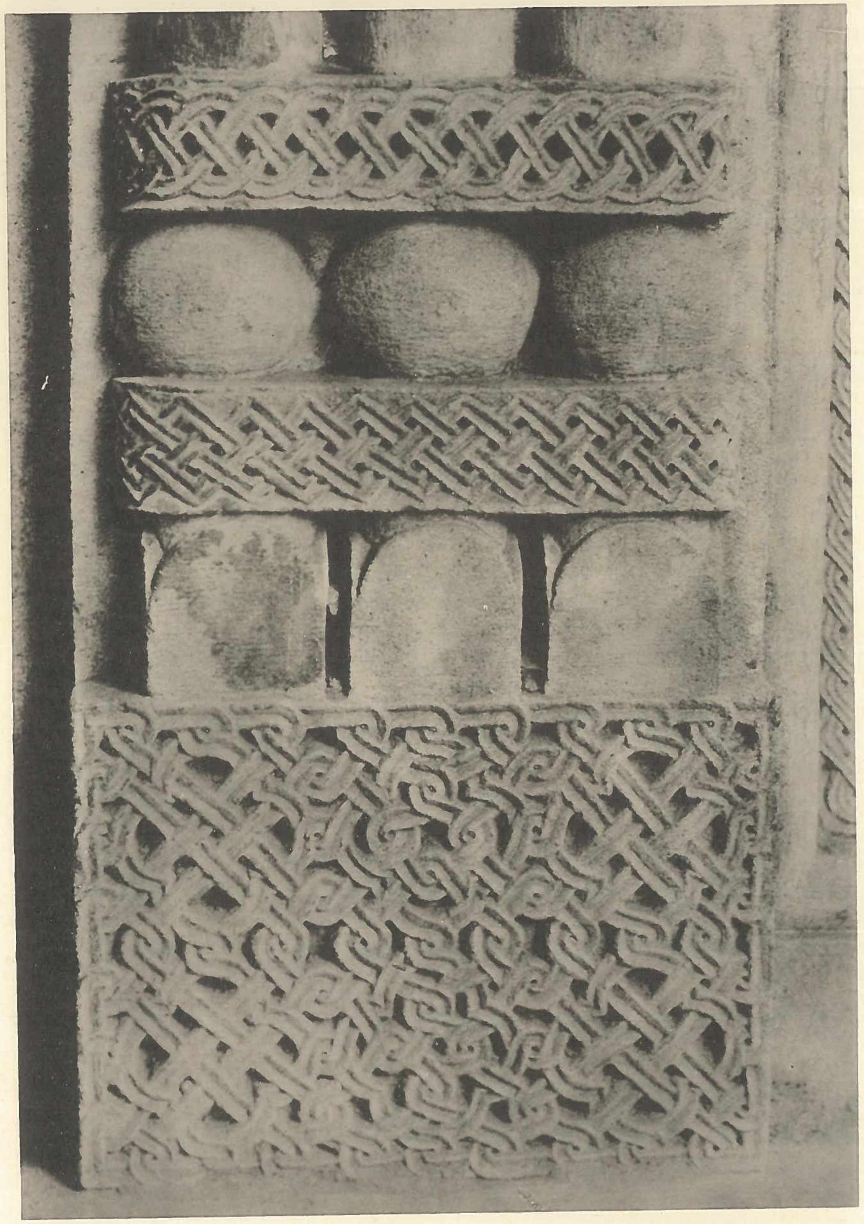
Phot. Baltrusaitis.

16. — Mzhet. Cathédrale. Fenêtre du côté Sud.
17. — Ertazminda. Fenêtre.

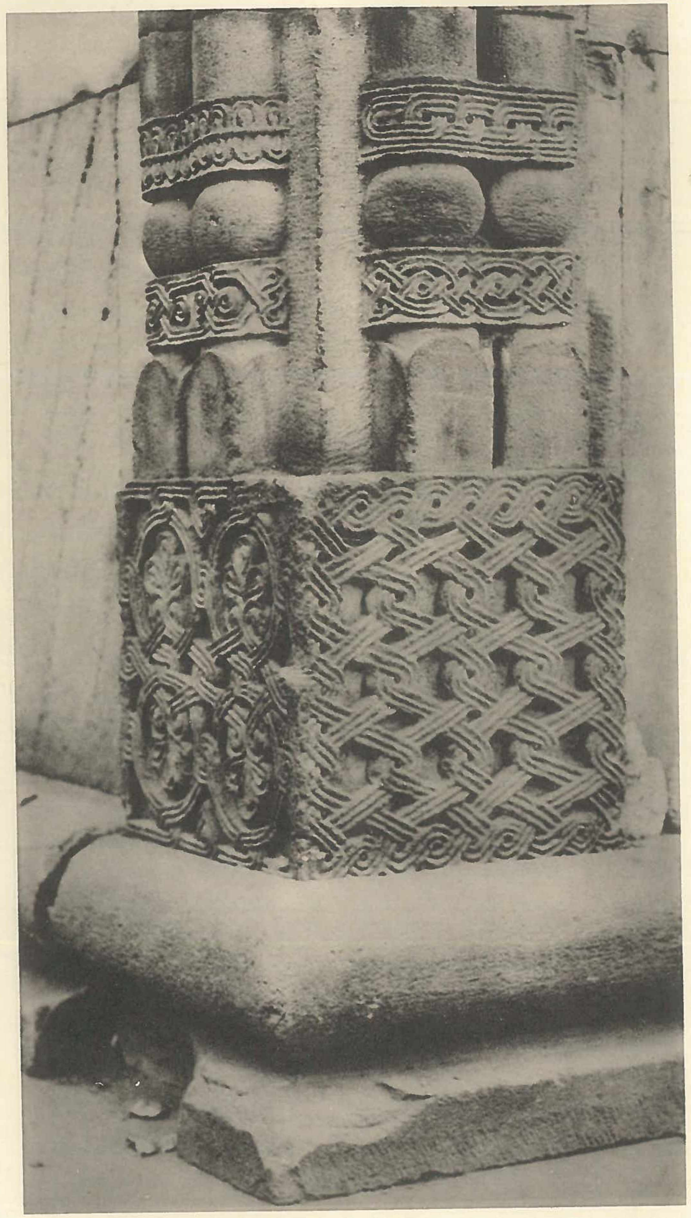


Phot. Baltrusaitis.

18. — Ahtala. Stylobate.



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

19. — Ahtala. Stylobate.
20. — Ahtala. Stylobate.

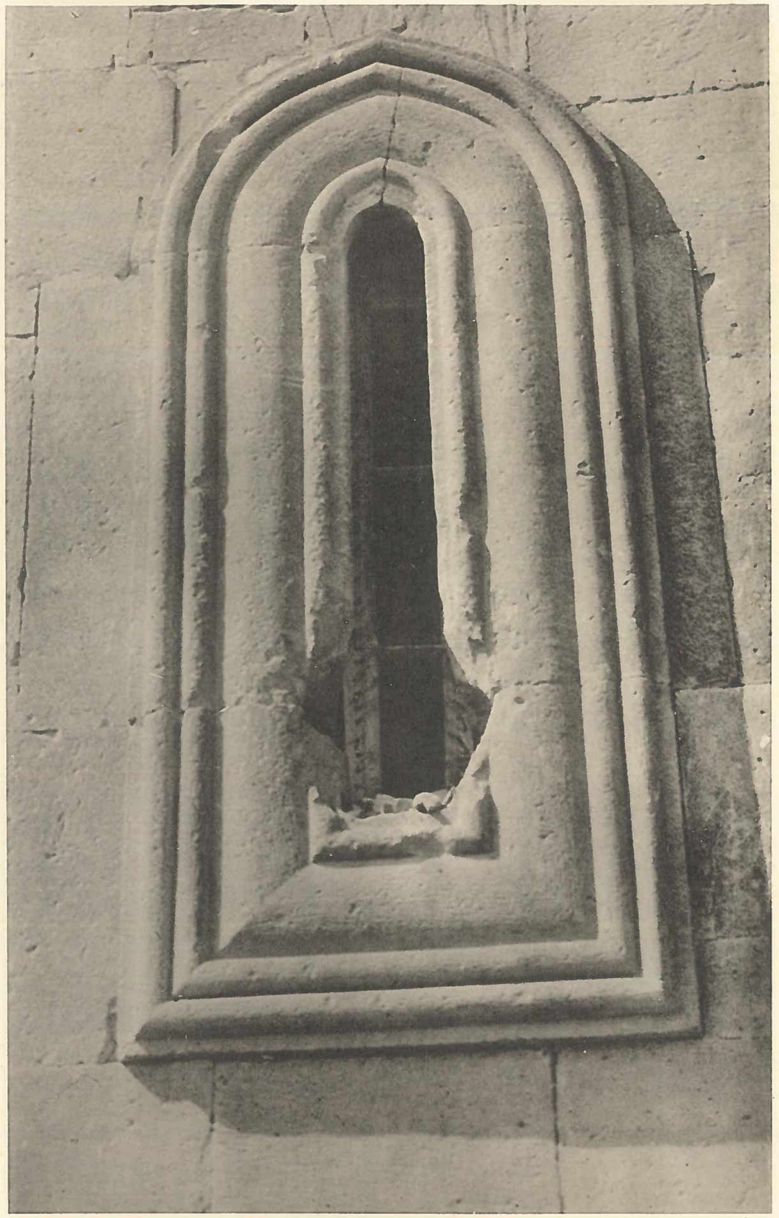


Phot. Baltrusaitis.

21. — Ahtala. Détail du portail Ouest.

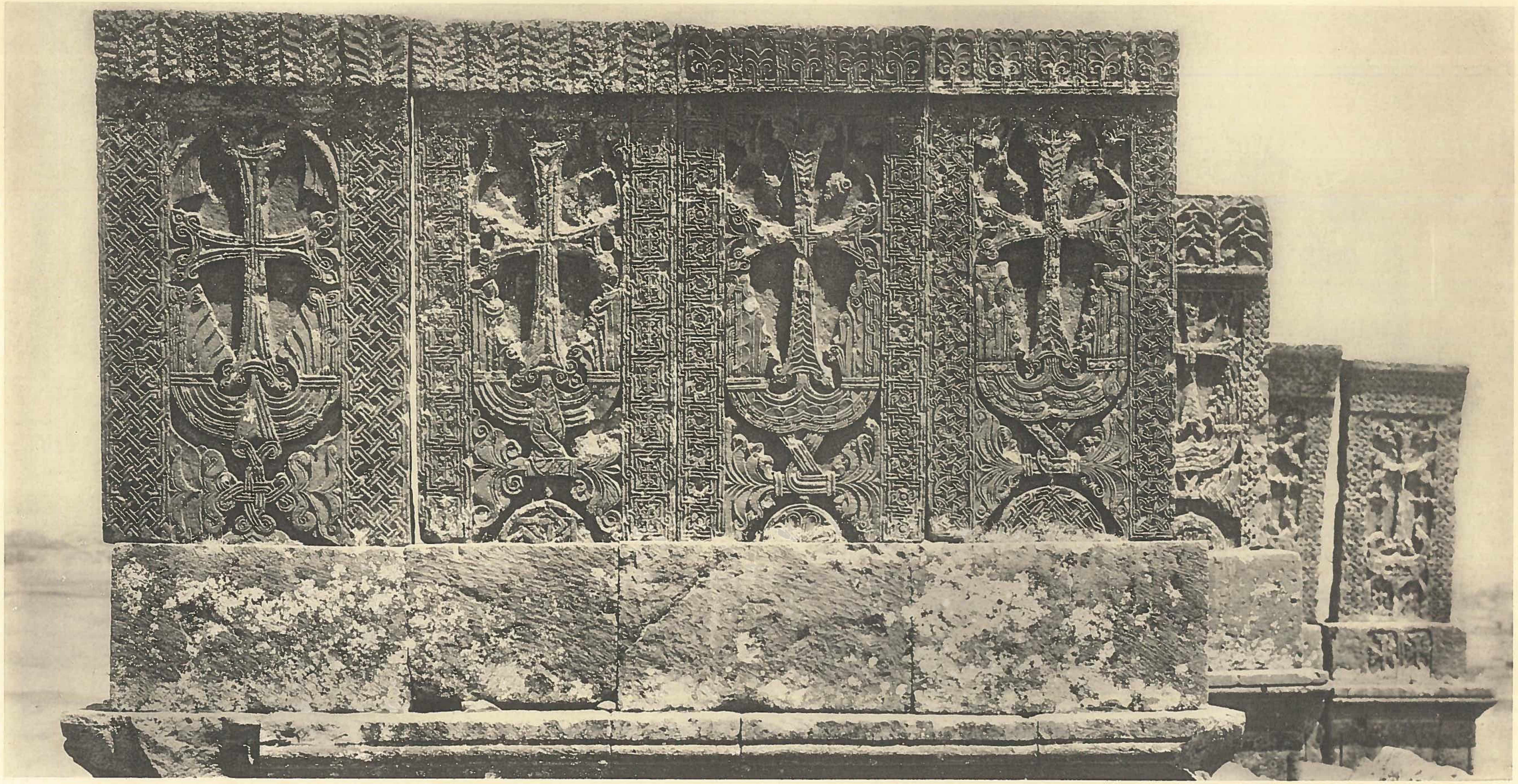


Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

22. — Ghelat. Fenêtre.
23. — Metehi. Fenêtre.



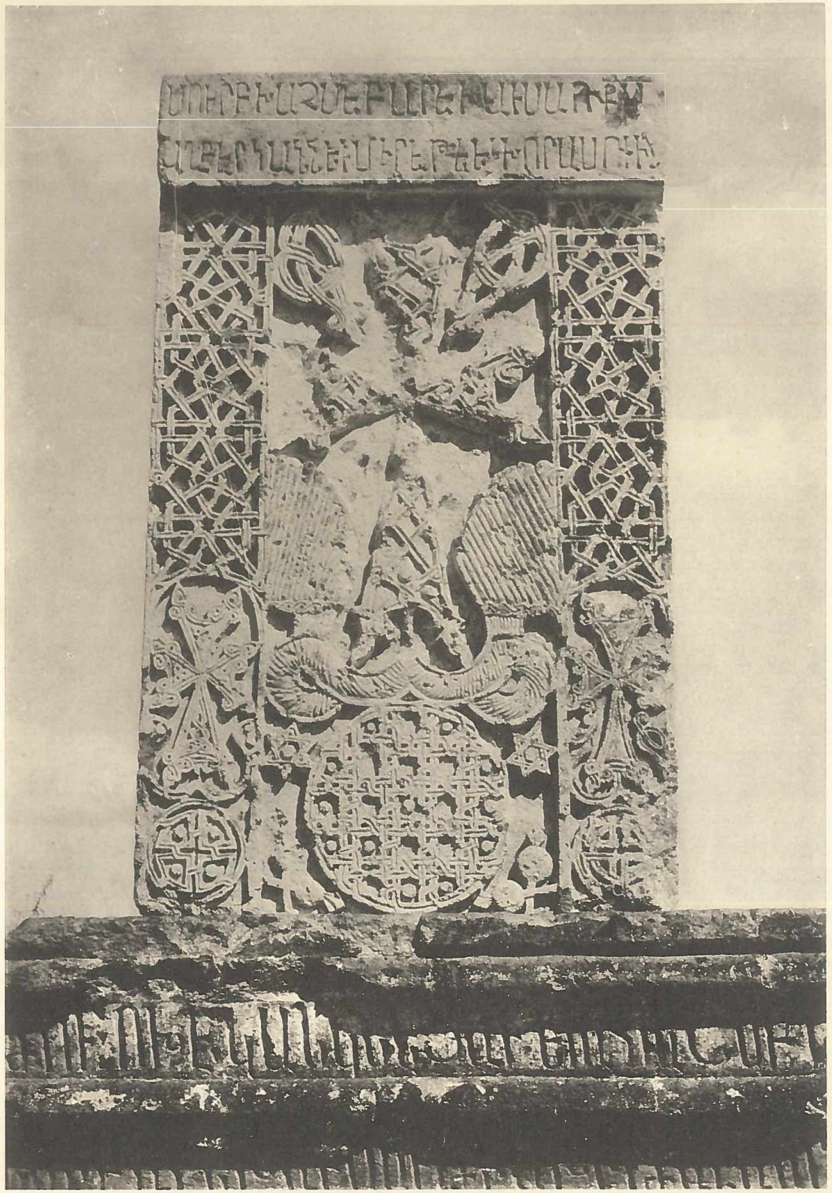
Phot. Thoromonian.

24. — Egvard. Hatchkar (pierre tombale arménienne).



Phot. Thoromonian.

25. — Tamatchlou. Hatchkar.

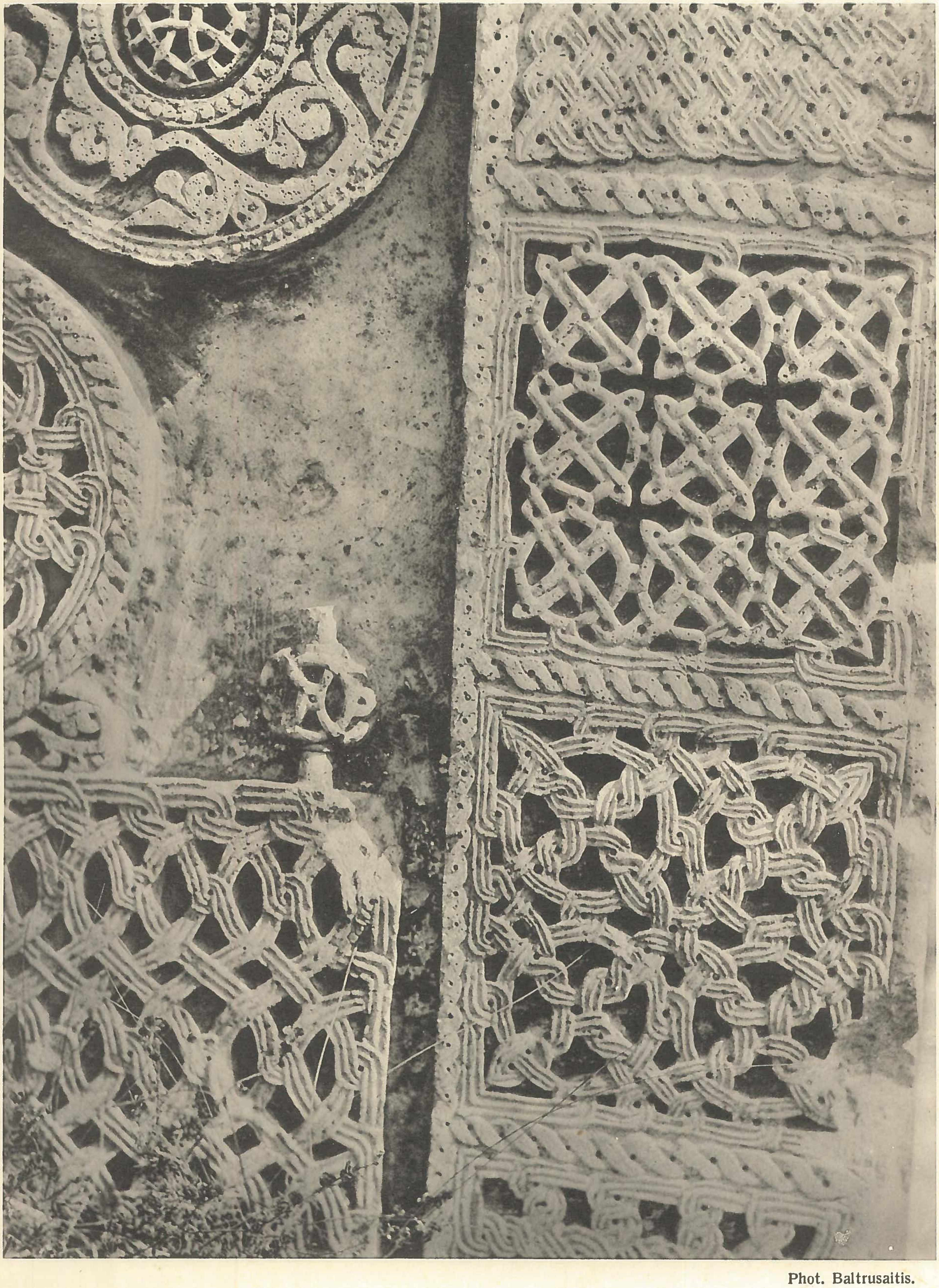


Phot. Bounatian.



Phot. Bounatian.

26. — Ani. Hatchkar (XIIe s.).
27. — Ani. Palais des Bagratides. Cheminée.



Phot. Baltrusaitis.

28. — Hahpat. Détail d'un hatchkar.



Cliché C. A. A.



Phot. Baltrusaitis.

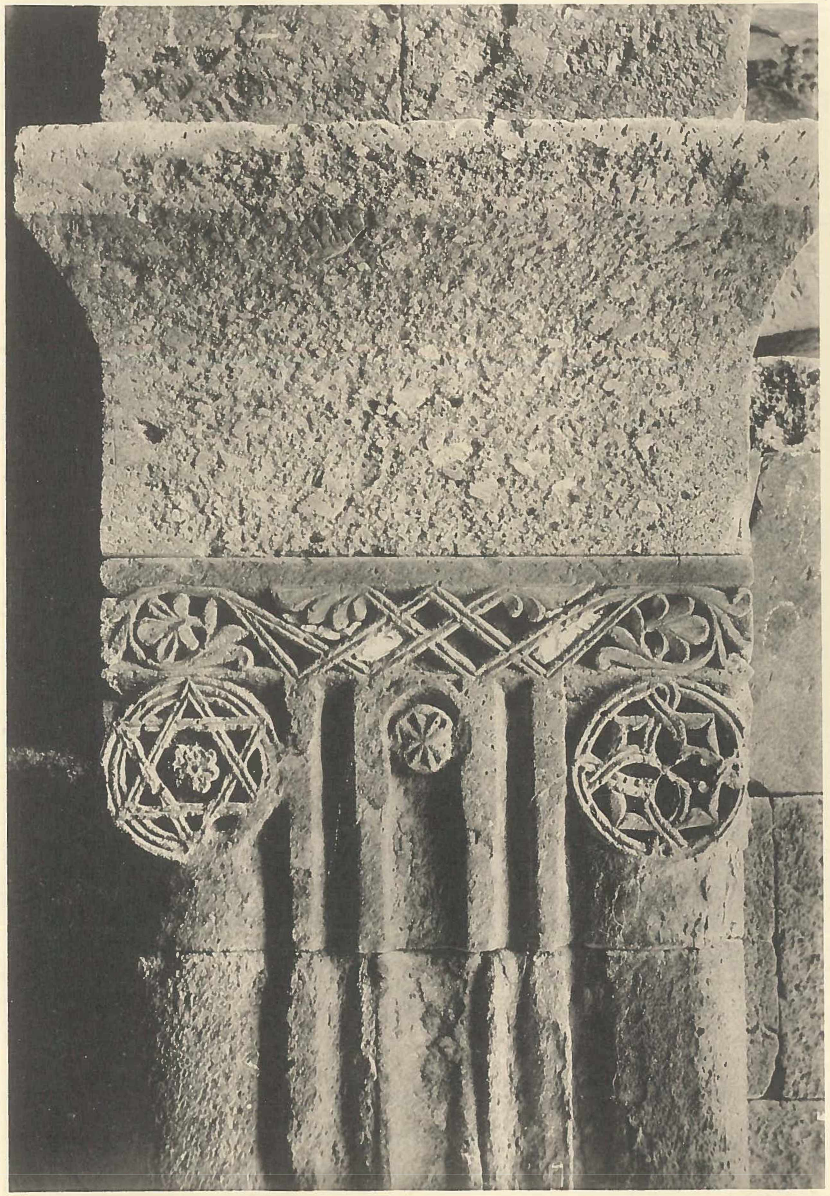


Cliché C. A. A.

29. — Ani. Hatchkar.
30. — Vagarchapad. Sainte Gayené. Détail d'un hatchkar.
31. — Ani. Hatchkar (XII^e s.).



Phot. Thoromonian.



Phot. Bounatian.

32. — Avan. Hatchkar.
33. — Ani. Eglise du Palais. Chapiteau.

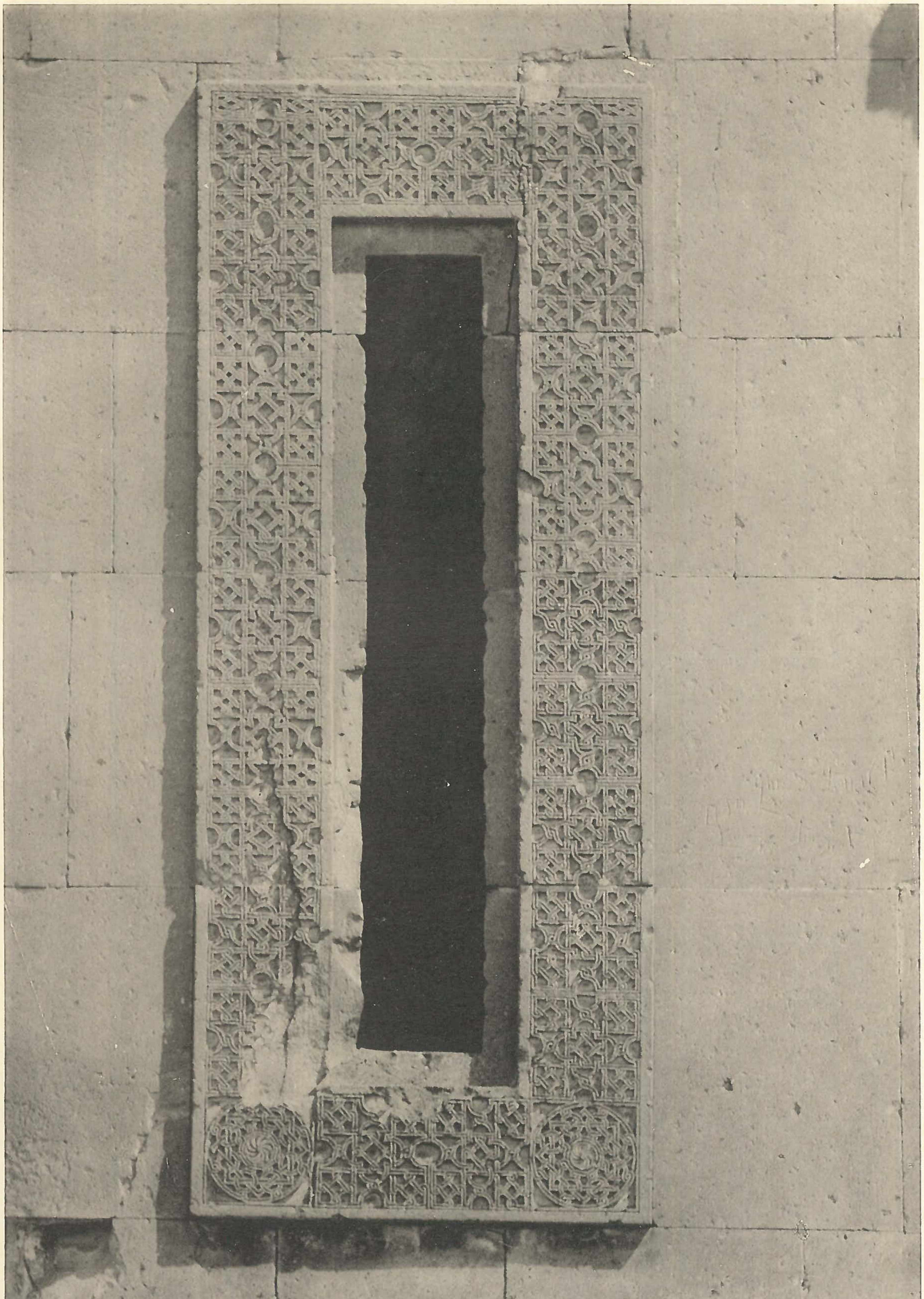


Phot. Baltrusaitis.



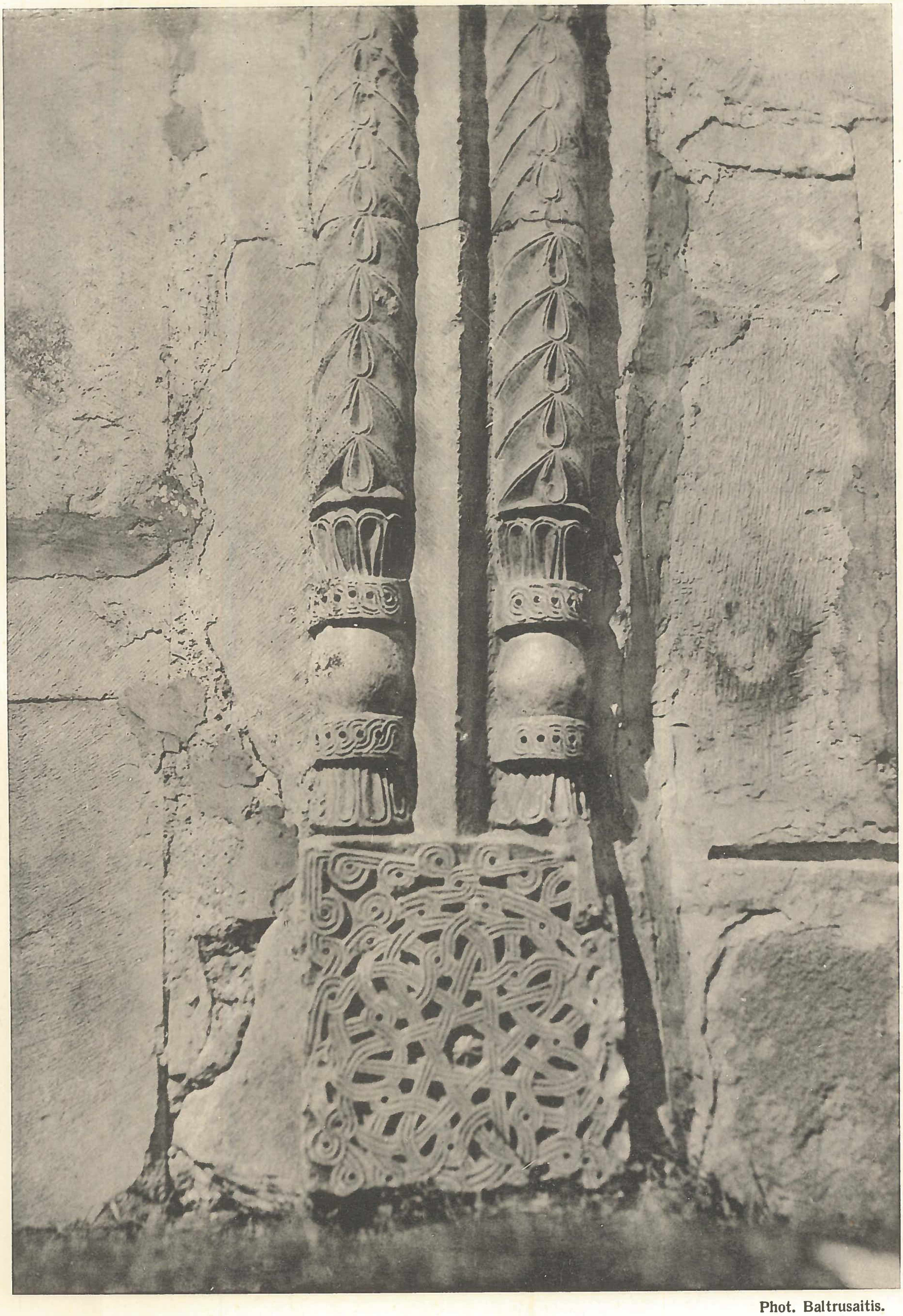
Phot. Baltrusaitis.

34. — Ahtala. Stylobate.
35. — Ahtala. Stylobate.



Phot. Thoromonian.

36. — Ani. Fenêtre de la cathédrale (1001).



Phot. Baltrusaitis.

37. — Nicorzminda. Stylobate (XI^{e} s.).



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

38. — Ahtala. Stylobate (XI^e^-XII^e^ s.).
39. — Tzougrougacheni. Tour-lanterne. Stylobate (XIV^e^ s.).



Phot. Thoromonian.



Phot. Baltrusaitis.

40. — Bossar Ghetchar. Hatchkar (xvi^e s.).
41. — Djoulfa. Hatchkar (xvi^e s.).

Pl. XXIV



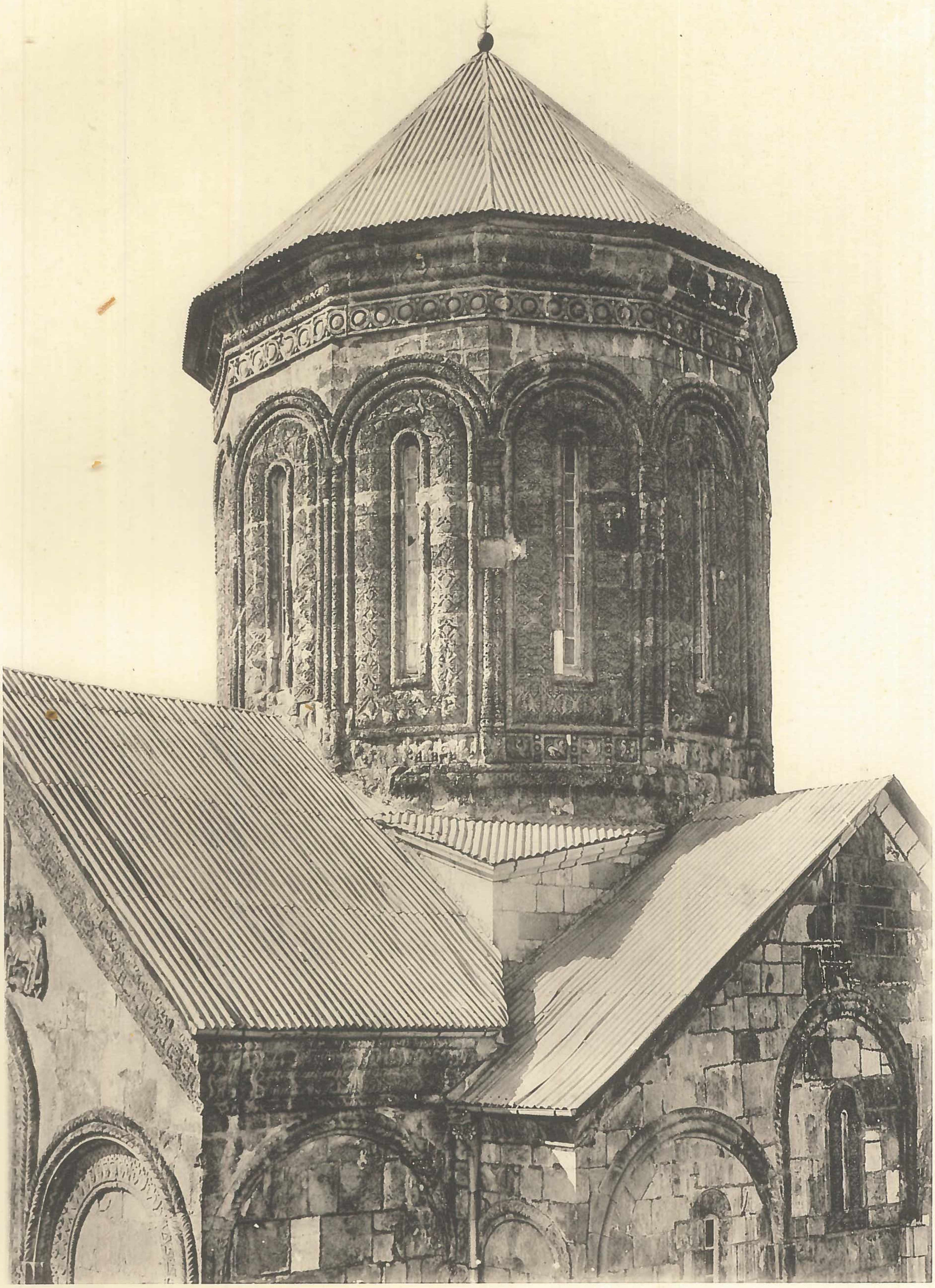
Cliché C. A. A.



Phot. Baltrusaitis.

42. — Grand Mazra. Hatchkar.
43. — Hahpat. Hatchkar.

Pl. XXV



Phot. Kuhne. Expédition Takaïchvili 1920.

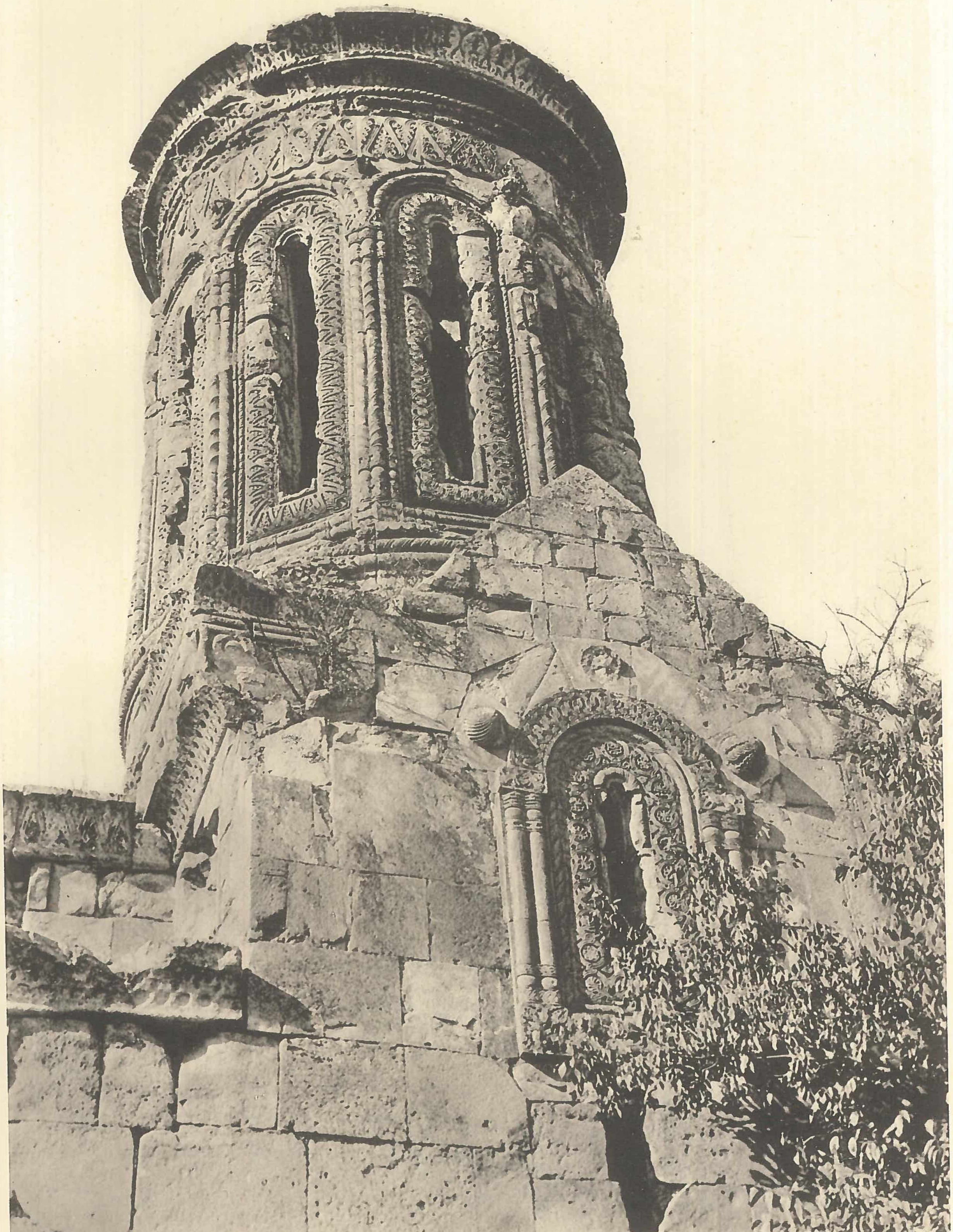
44. — Nicorzminda. Tour-lanterne (XIe s.).



Phot. Ermakoff.

45. — Phitoreti. Pignon et tour-lanterne (XIV^{e} s.).

Pl. XXVII



Phot. Baltrusaitis.

46. — Tzougrougacheni. Pignon et tour-lanterne. Côté Sud (XIV^{e} s.).



Phot. Baltrusaitis.

47. — Tzougrougacheni. Fenêtres de la tour lanterne.



Phot. Ermakoff. Expédition Takaïchvili.

48. — Ikortha. Fenêtres.



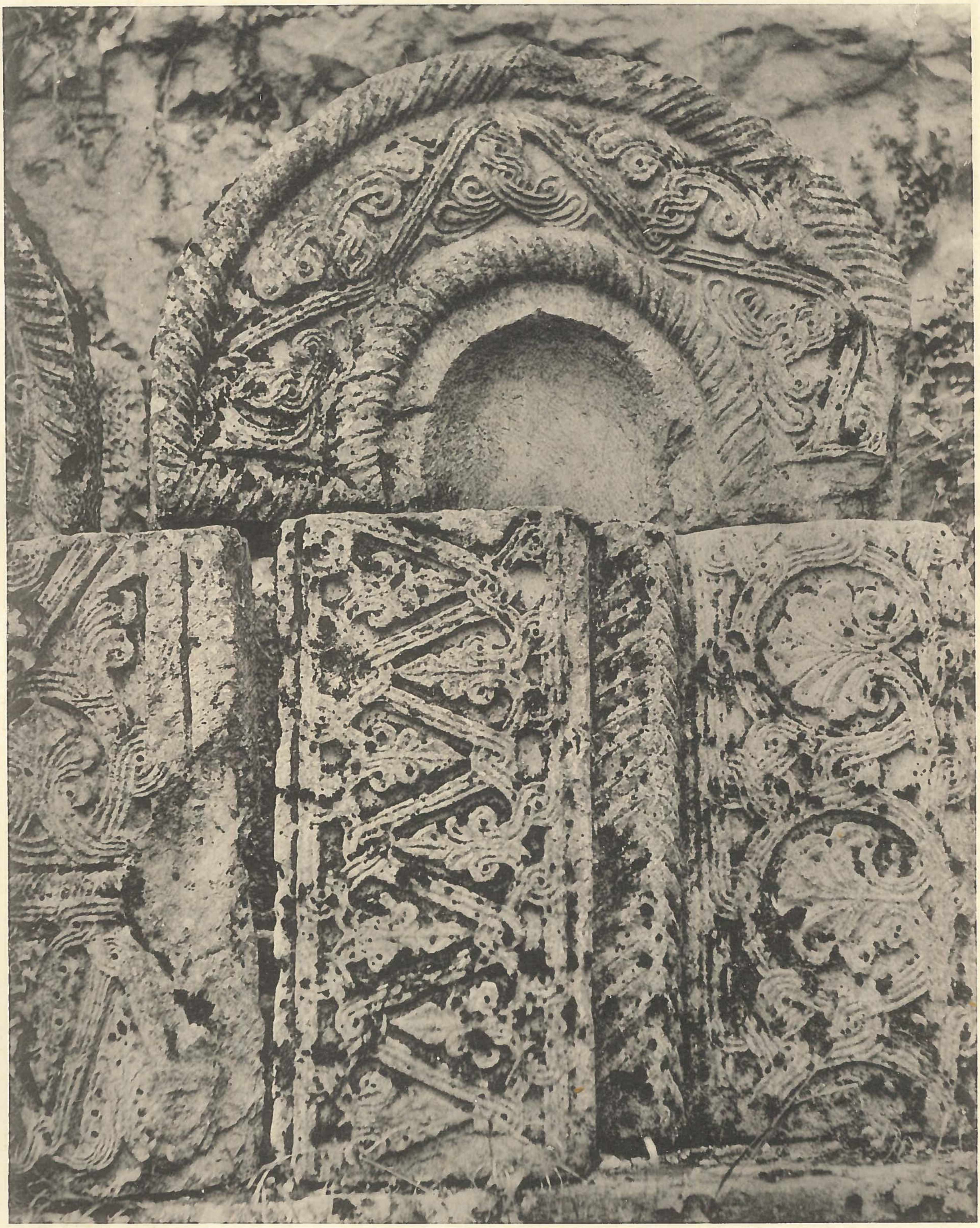
Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

49. — Ahtala. Détail d'une frise.
50. — Tzougrougacheni. Détail d'une frise.

PL. XXXI



Phot. Baltrusaitis.

51. — Koutaïs. Cathédrale. Fragments.

Pl. XXXII



Phot. Baltrusaitis.



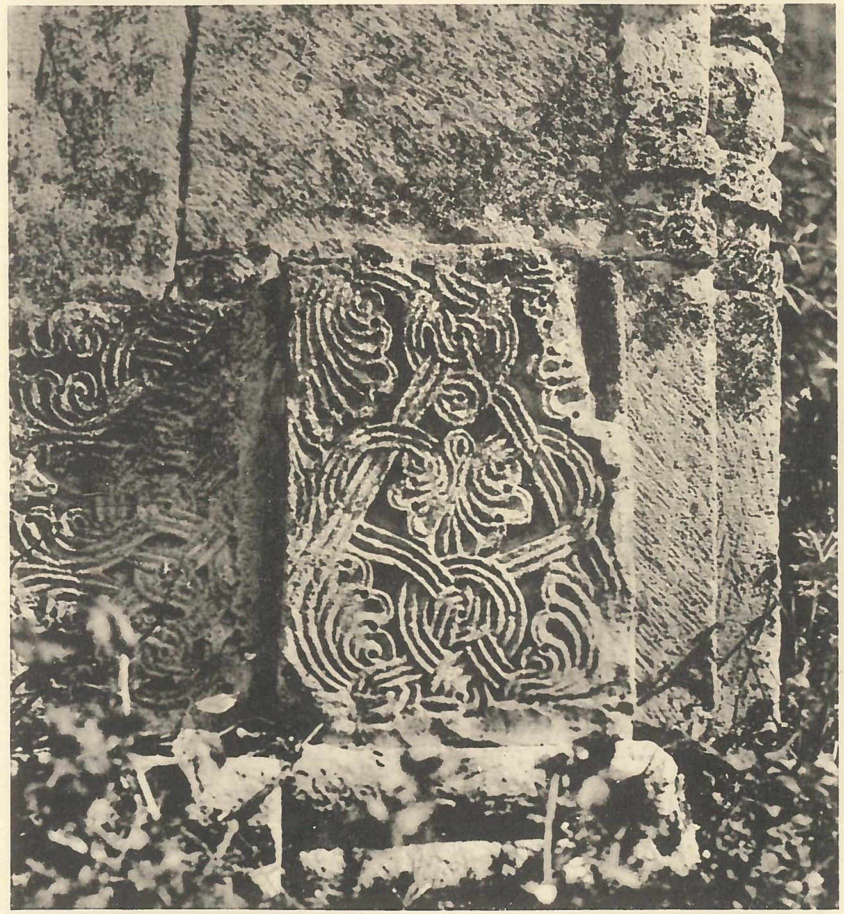
Phot. Baltrusaitis.

52. — Nicorzminda. Stylobate.
53. — Ghelat. Stylobate.

Pl. XXXIII



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

54. — Nicorzminda. Stylobate.
55. — Nicorzminda. Stylobate.

Pl. XXXIV



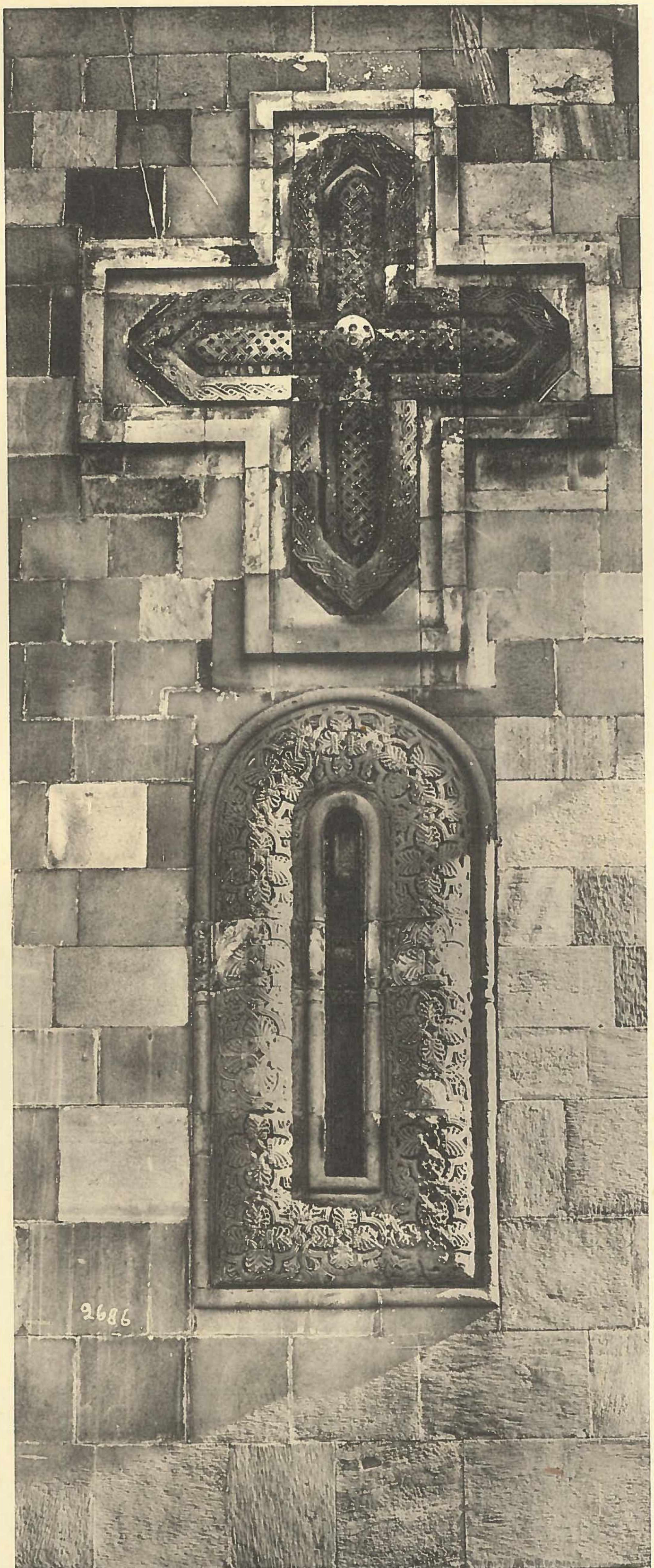
56. — Tiflis. Fenêtre du château de Meteh.

Pl. XXXV



Phot. Baltrusaitis.

57. — Ahtala. Stylobate.



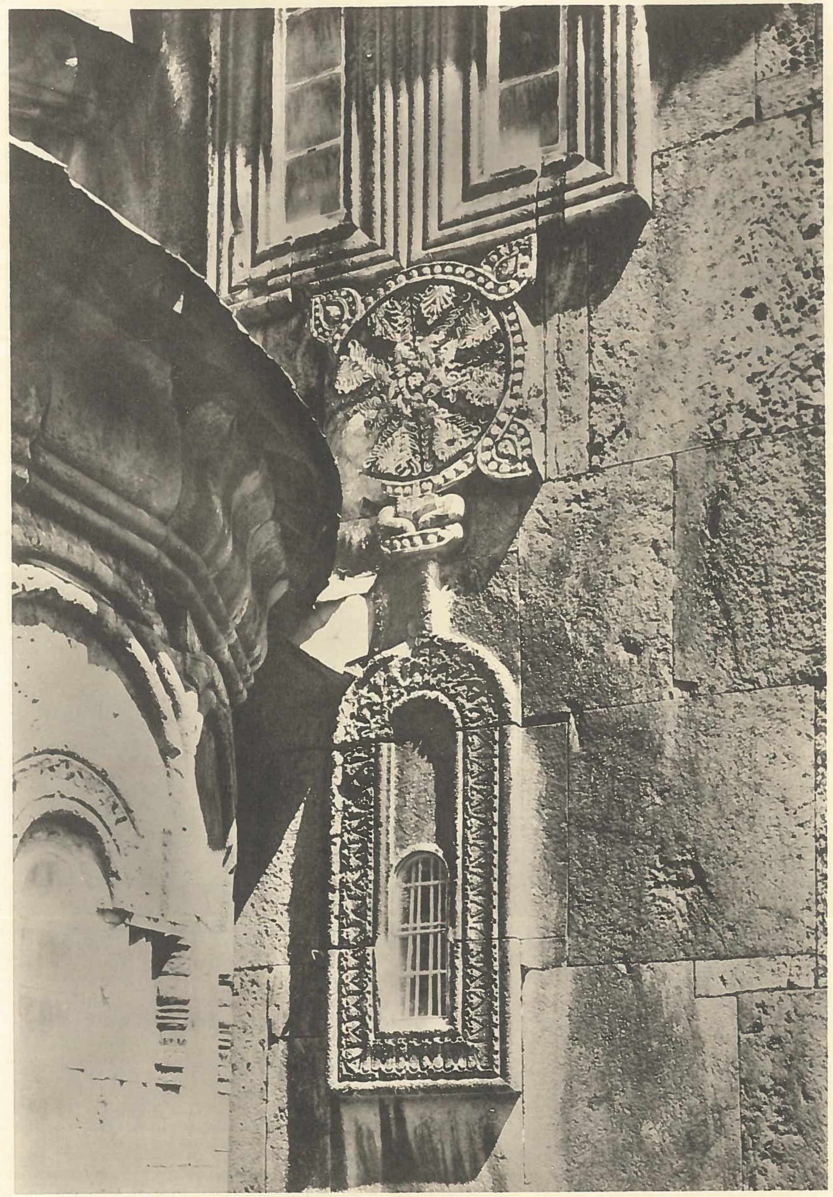
Phot. Ermakoff N° 2686.

58. — Samtavro. Fenêtre.

Pl. XXXVII



Expédition Takaïchvili 1917.



Phot. Kuhne. Expédition Takaïchvili

59. — Hahoul. Fenêtre.
60. — Ghelat. Fenêtre du côté Est.

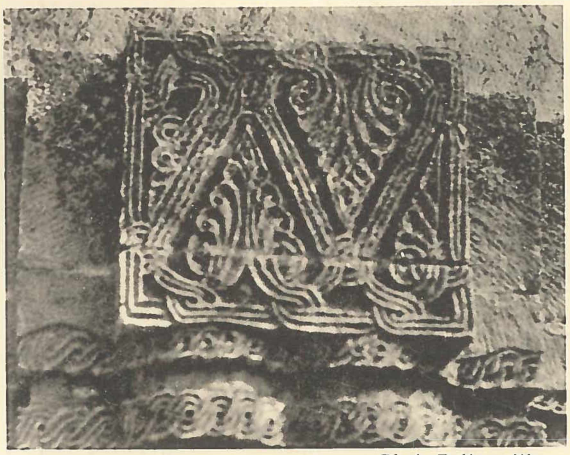
PL. XXXVIII



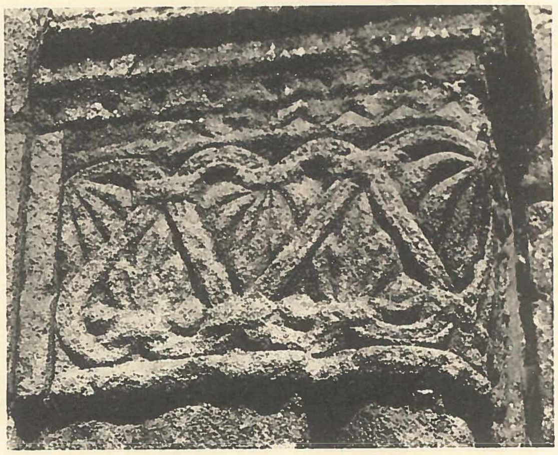
Phot. Baltrusaitis.

61. — Ahtala. Stylobate.

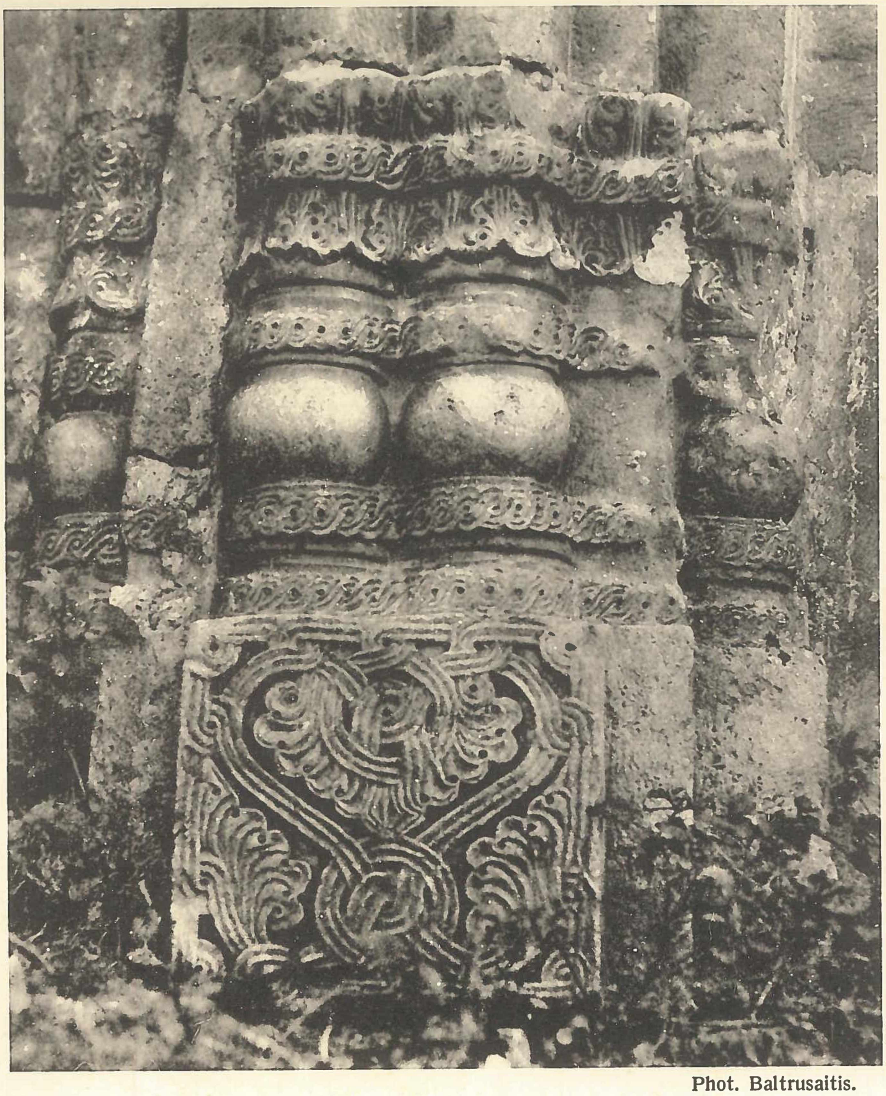
Pl. XXXIX



Phot. Baltrusaitis.

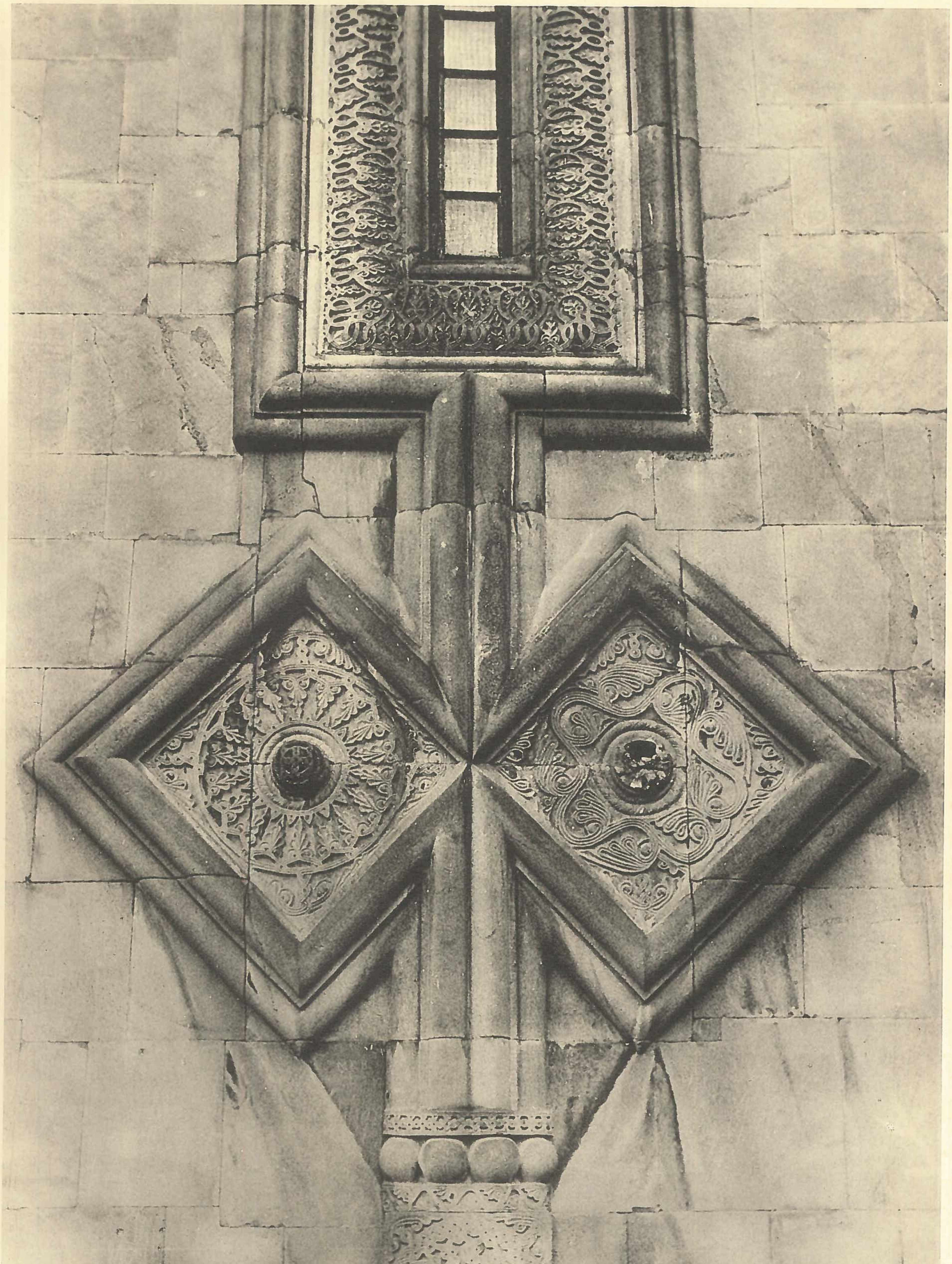


Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

62. — Nicorzminda. Chapiteau (XI^e^ s.).
63. — Nersac (Charente-Inférieure). Chapiteau (XII^e^ s.).
64. — Nicorzminda. Base.



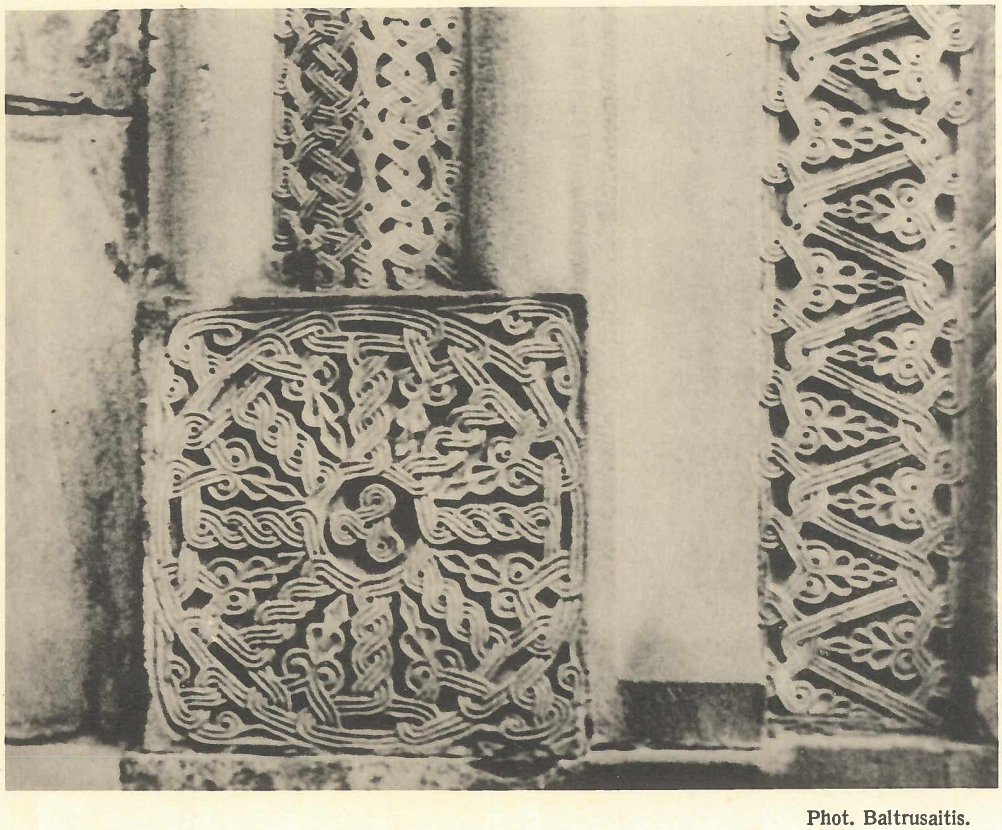
Phot. Baltrusaitis.

65. — Ahtala. Fenêtre et décor du côté Est.

Pl. XLI



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

66. — Koutaïs. Cathédrale. Fragment du décor.
67. — Ahtala. Stylobate.



Phot. Baltrusaitis.

68. — Ahtala. Stylobate.

Pl. XLIII



Phot. Baltrusaitis.

69. — Ahtala. Détail d'un pilastre.

Pl. XLIV

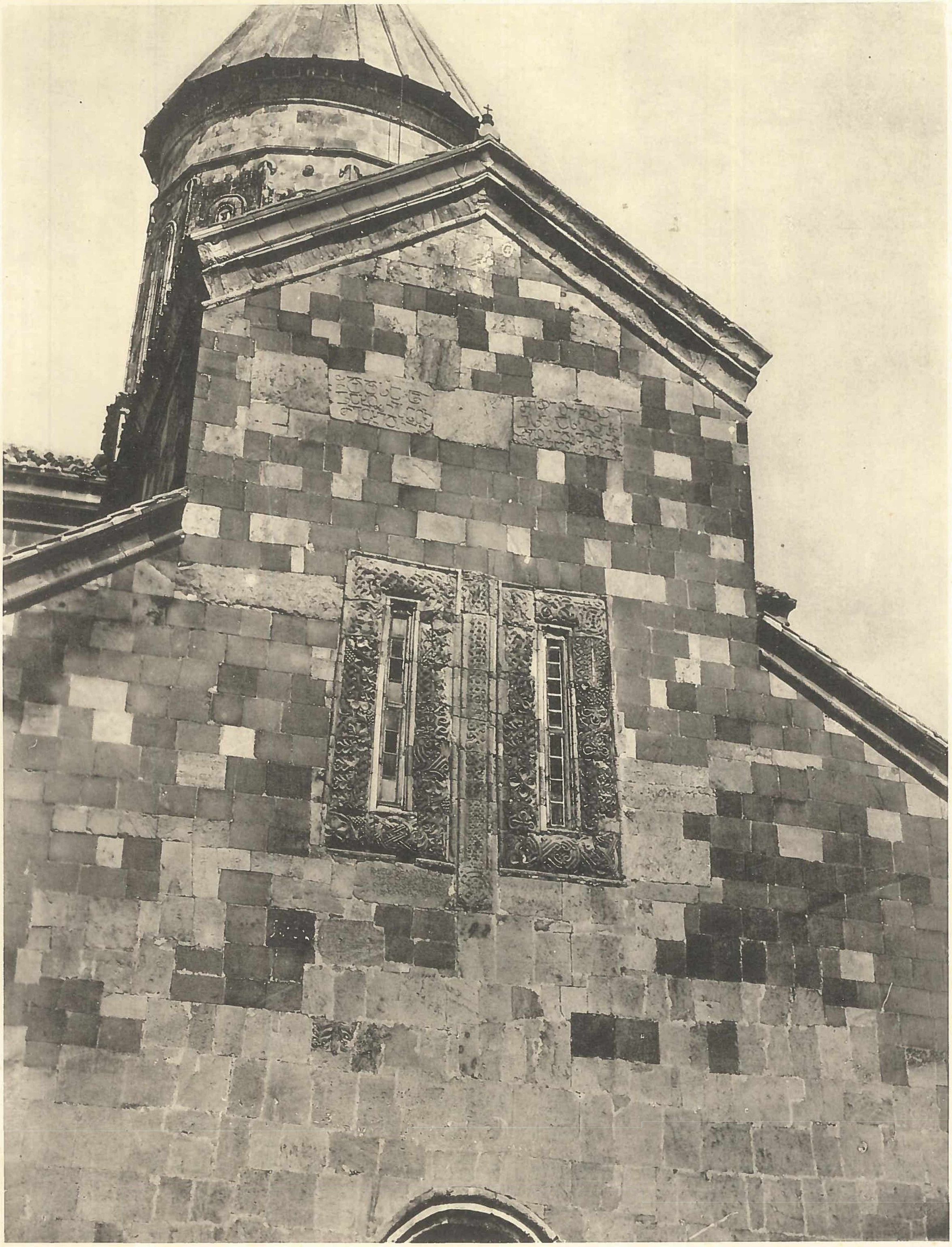


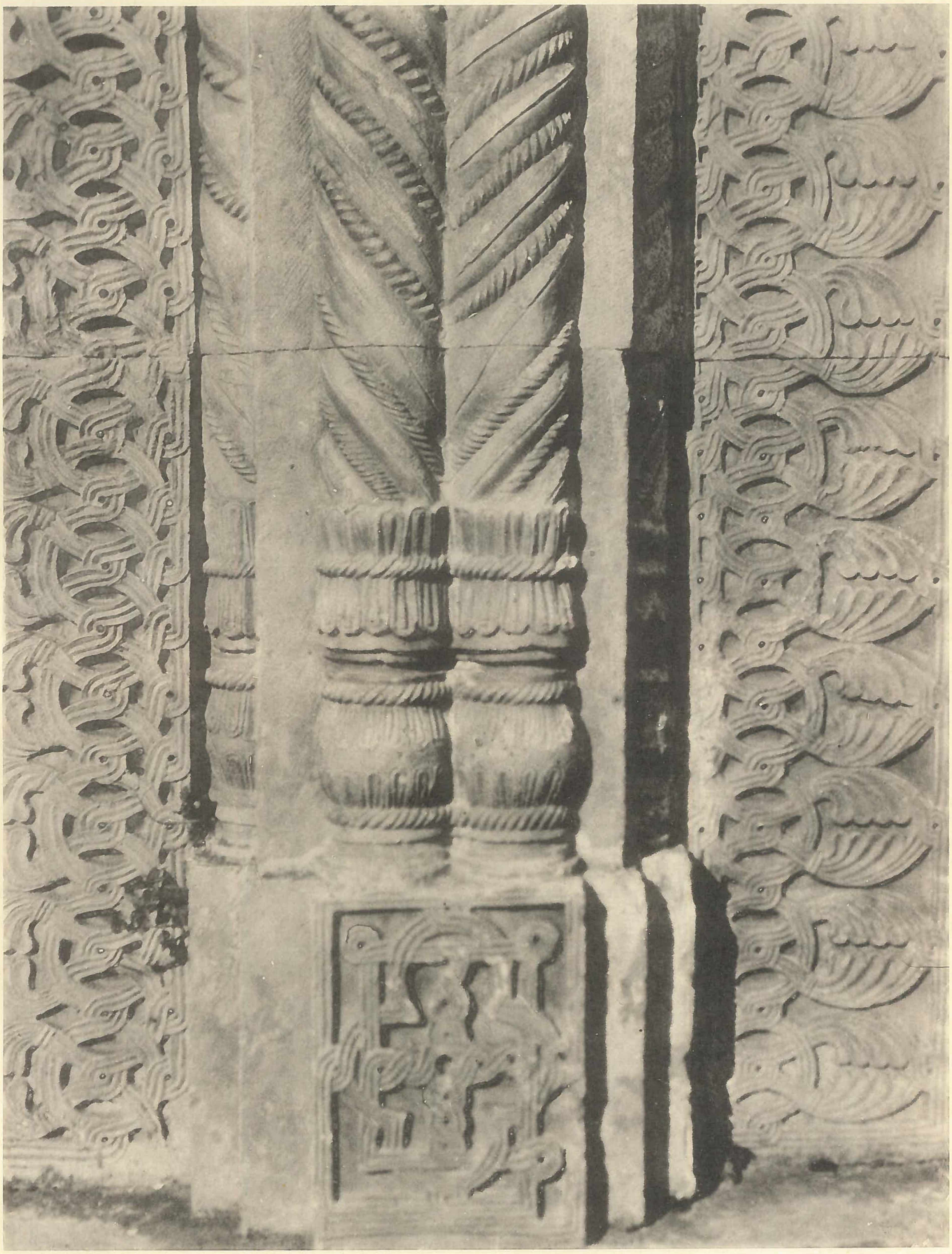
Photo Ermakoff N° 13539.

70. — Samtavissi. Pignon et fenêtres.



Phot. Baltrusaitis.

71. — Ahtala. Détail d'un ébrasement.



Phot. Baltrusaitis.

72. — Nicorzminda. Stylobate du côté Est.

Pl. XLVII



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

73. — Nicorzminda. Stylobate du porche Ouest.
74. — Nicorzminda. Stylobate du porche Ouest.

Pl. XLVIII



Phot. Ermakoff Nº 16647.

75. — Ikortha. Détail d'une niche du côté Est.

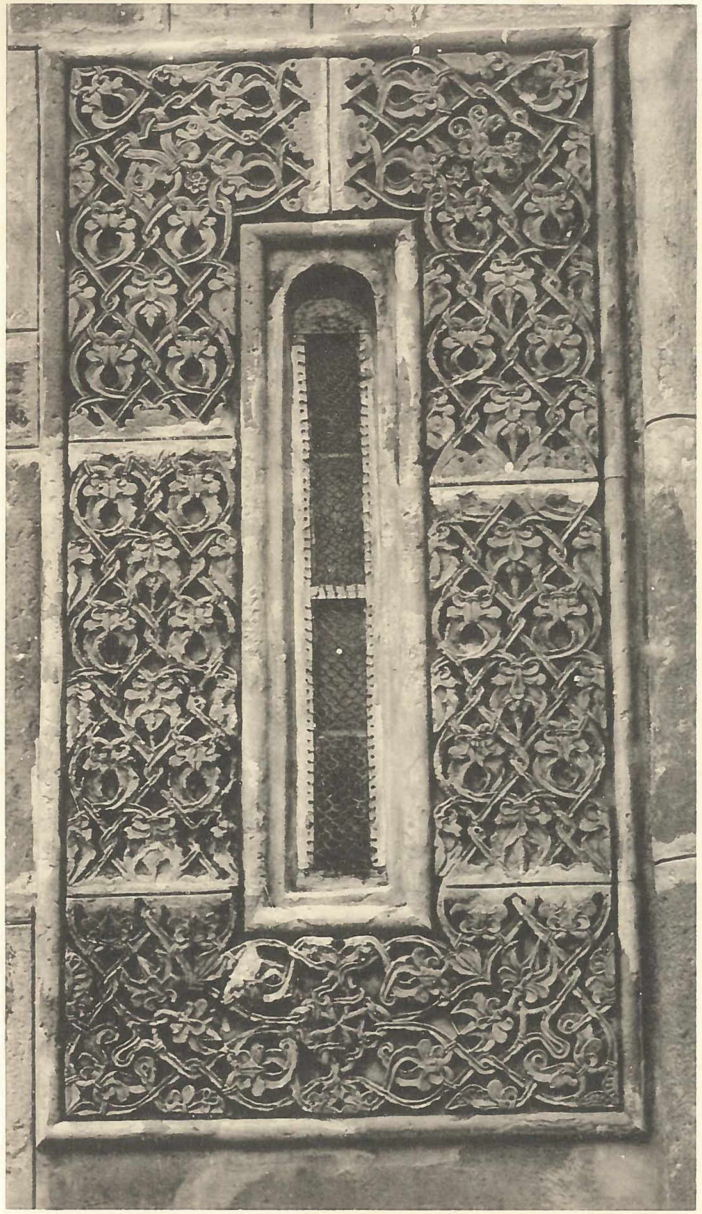


Phot. Baltrusaitis.

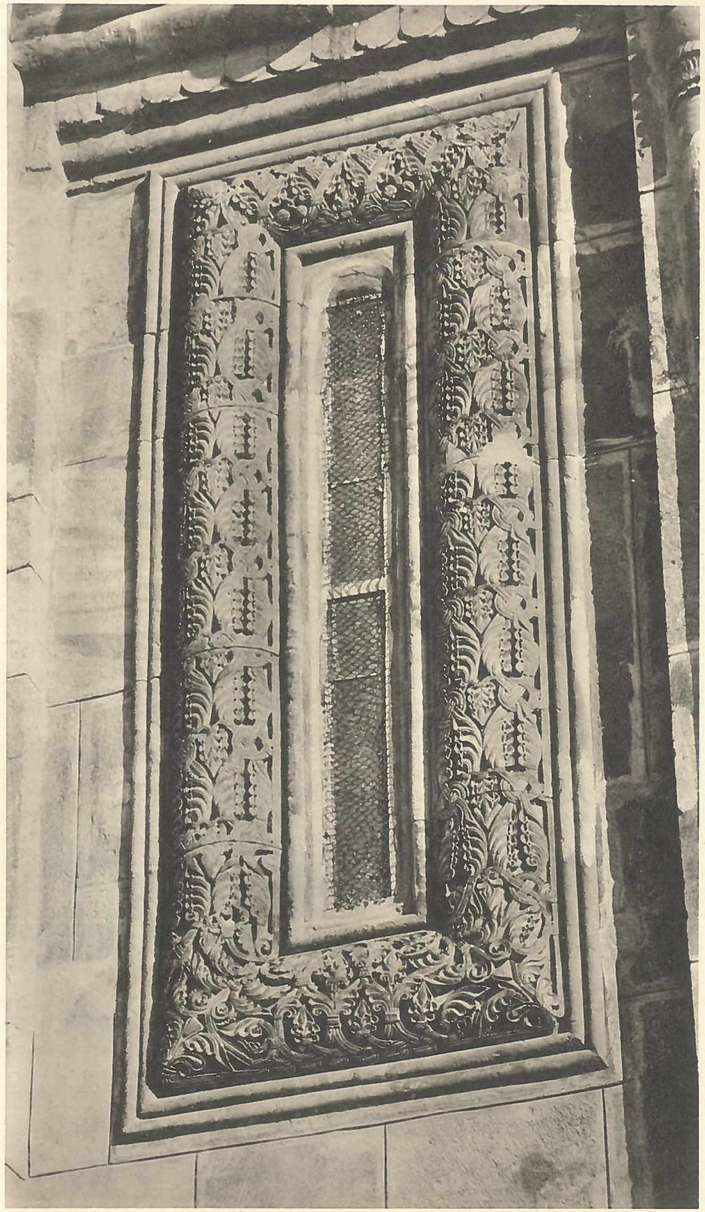


Phot. Baltrusaitis.

76. — Tiflis. Fragment d'une frise conservé au Musée.
77. — Ahtala. Stylobate.

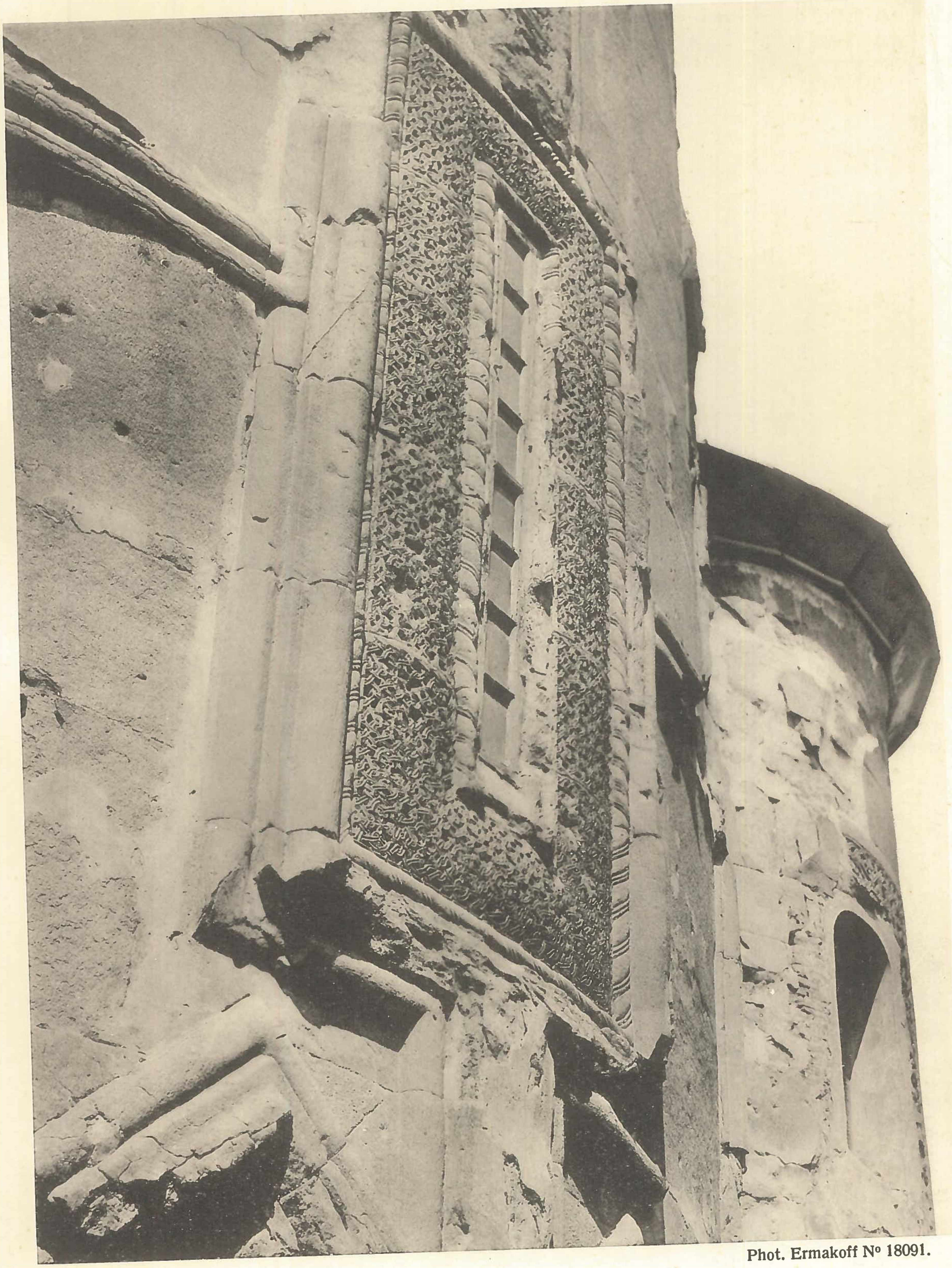


Phot. Ermakoff.



Phot. Ermakoff.

78. — Samtavissi. Fenêtre.
79. — Samtavissi. Fenêtre.

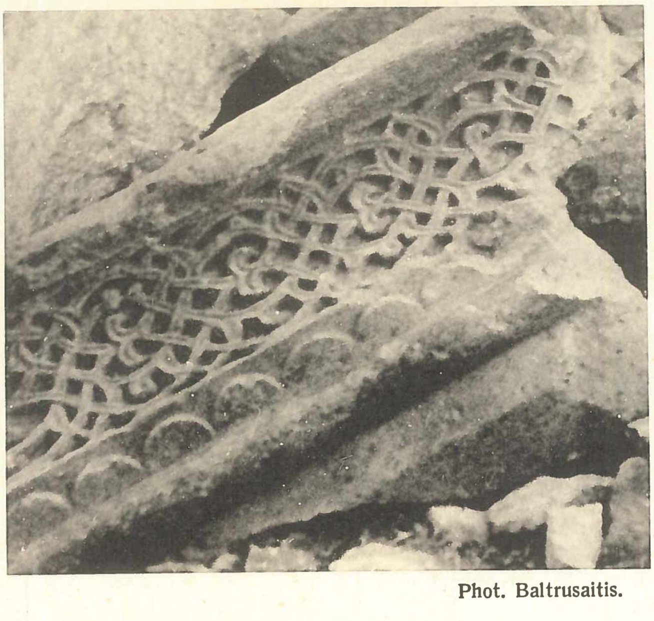


Phot. Ermakoff Nº 18091.

80. — Tiflis. Chateau de Meteh. Fenêtre.



Phot. Thoromonian.



Phot. Baltrusaitis.

81. — Garni. Hatchkar.
82. — Ohanovanque. Fragment d'une frise.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de
l'expédition Takaïchvili 1917.

83. — Hahoul. Bas-relief du côté Nord (début du xe s.).



Phot. Baltrusaitis.

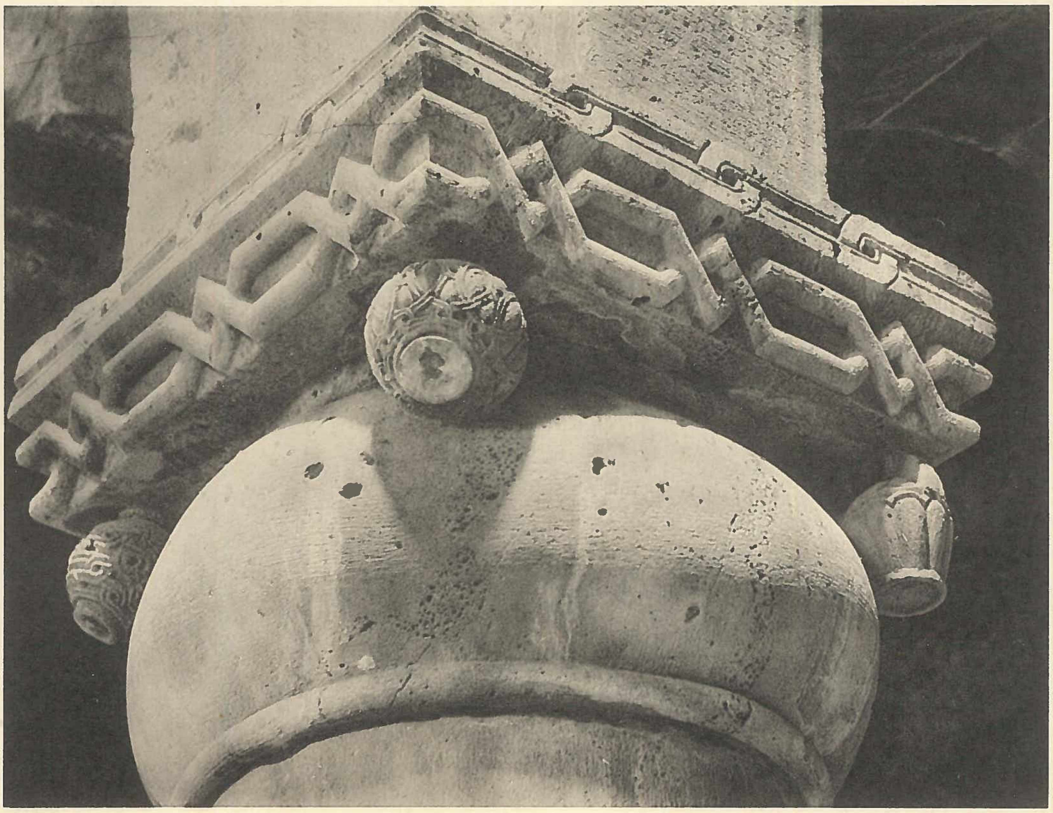


Cliché C. A. A.

84. — Kehardt. Bas-relief de l'escalier.
85. — Zypni. Bas-relief du VII^e s.



Phot. Baltrusaitis.



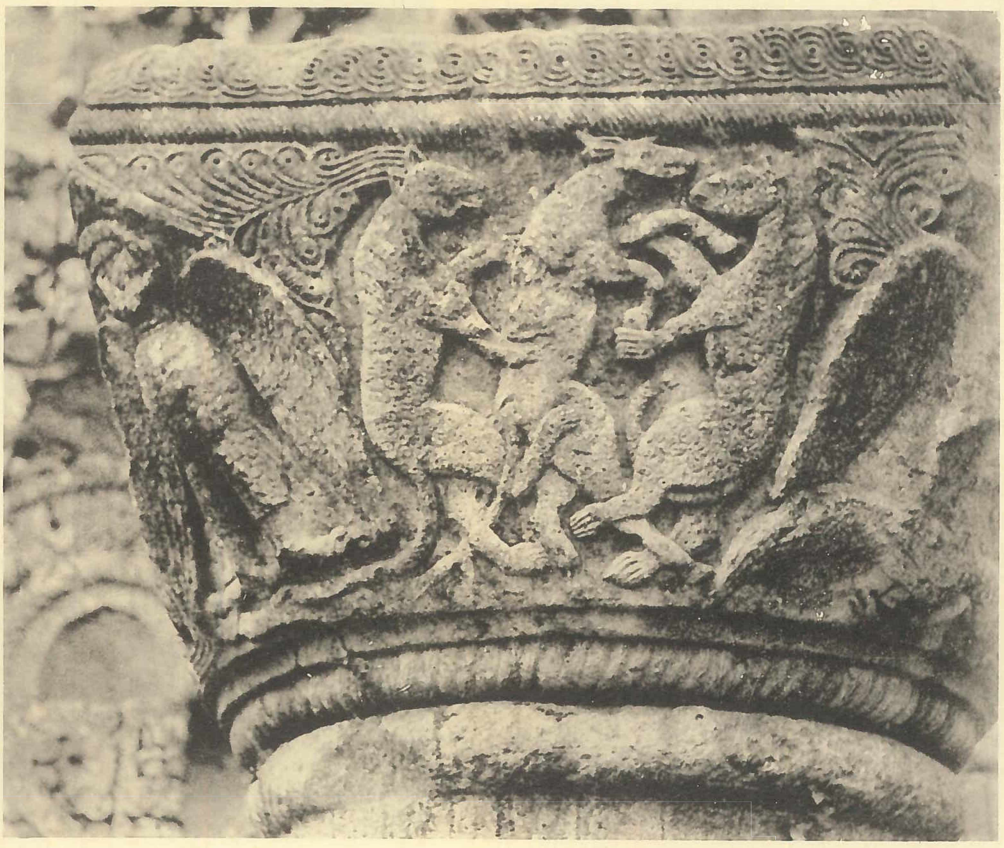
Phot. Baltrusaitis.

86. — Sanahïn. Chapiteau.
87. — Sanahïn. Chapiteau.



Phot. Baltrusaitis.

88. — Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

89. — Koutaïs. Chapiteau de la cathédrale.
90. — Martvili. Relief de l'abside Ouest.



Phot. Bachkiroff.



Phot. Thoromonian.

94. — Koubatchi (Daghestan). Bas-relief.
95. — Etchmiadzin. Bas-relief du musée.



Phot. Baltrusaitis.

96. — Ateni. Tympan du portail (VIIᵉ s.).



Phot. Baltrusaitis.

97. — Kehardt. Pignon et tour-lanterne.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de
l'expédition Takaïchvili 1917.

98. — Hahoul. Bas-relief.



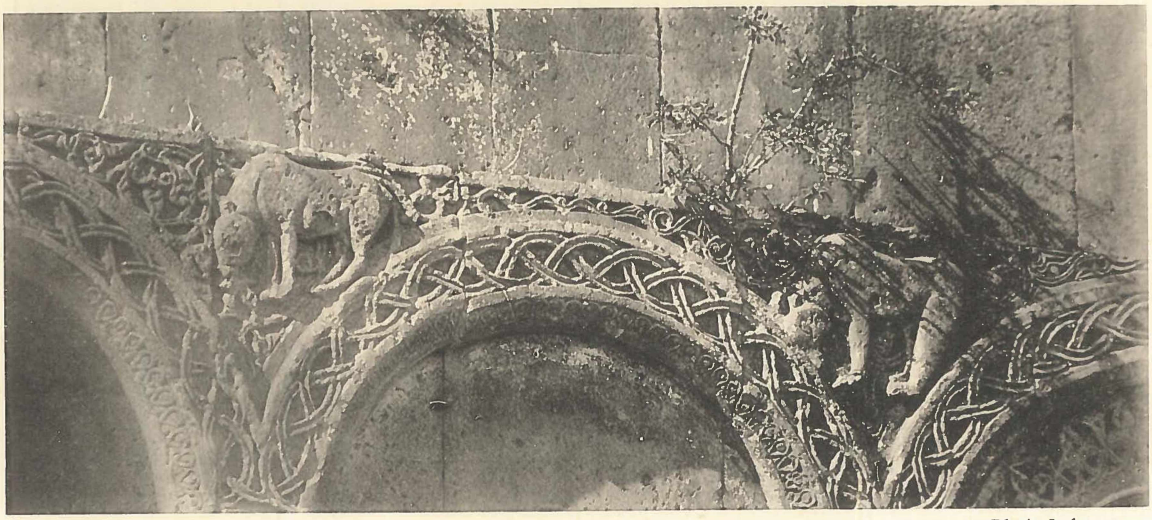
Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

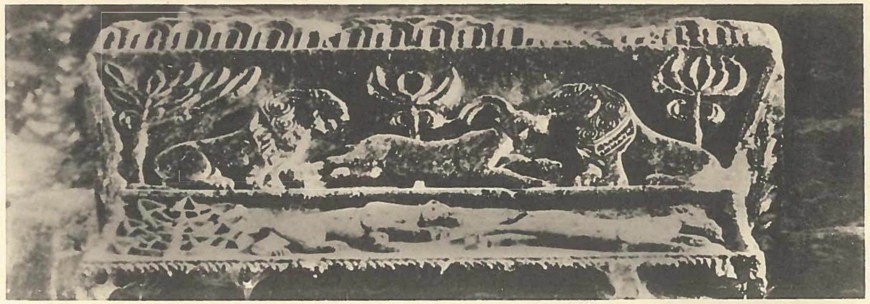
99. — Sanahïn. Chapiteau.
100. — Sanahïn. Chapiteau.


Phot. Laloyan.


Phot. Laloyan.


Phot. Laloyan.

101. — Ani. Eglise de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.
102. — Ani. Eglise de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.
103. — Ani. Eglise de Saint-Grégoire. Frise de l'arcature.



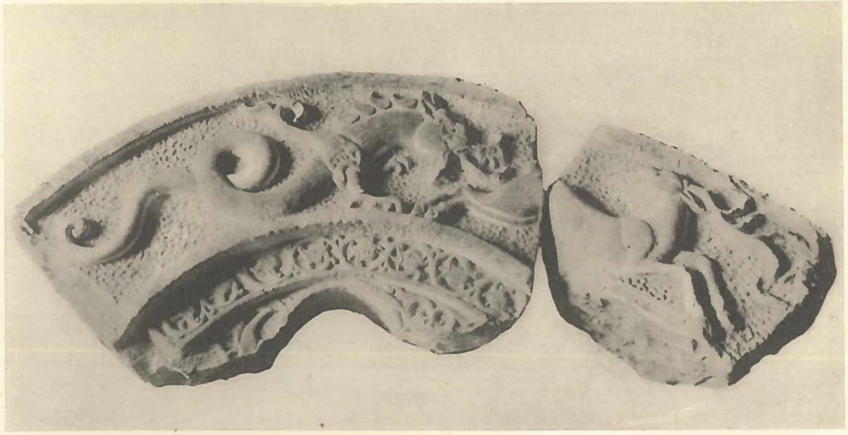
Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.



Phot. Bachkiroff.

104. — Bolnis. Chapitau de la nef (523).
105. — Ochque. Bas-relief (x^e s.).
106. — Ochque. Bas-relief (x^e s.).
107. — Koubatchi. Fragment d'une archivolte.



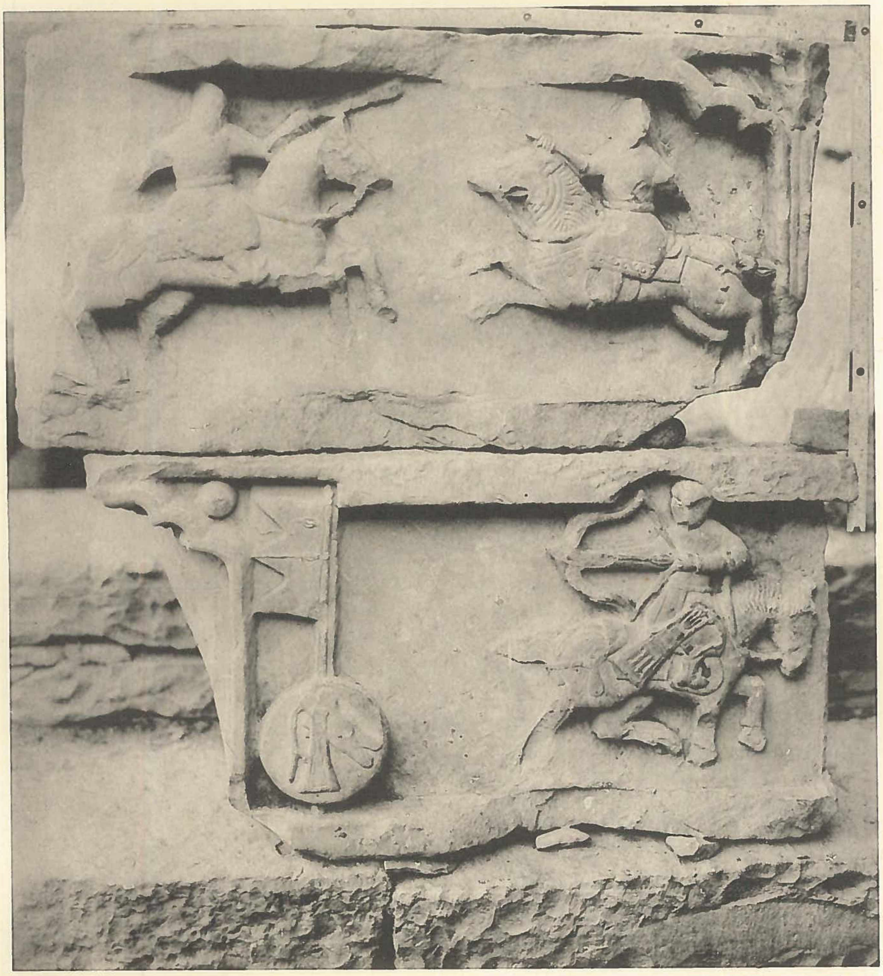
Phot. Kuhne. Expédition Takaïchvili 1920.



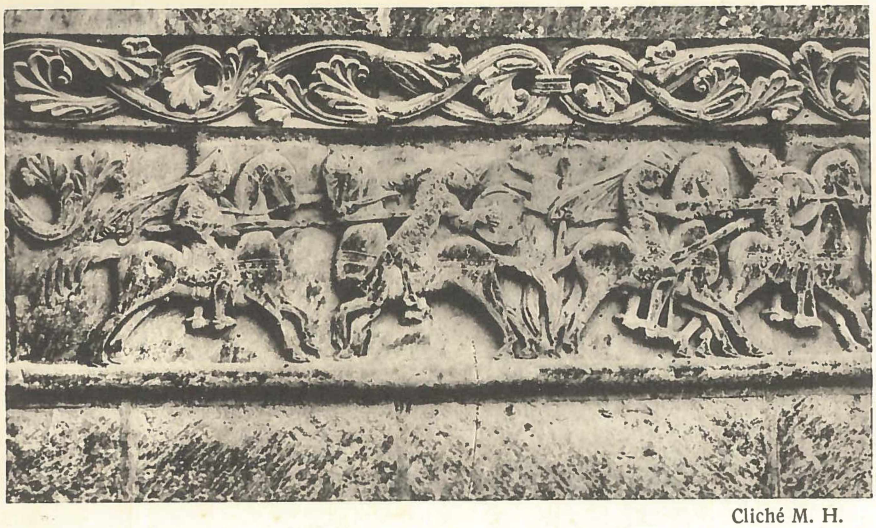
Phot. Baltrusaitis.

108. — Nicorzminda. Tympan du portail Ouest (XI^e s.).
109. — Martvili. Frise de l'abside Ouest.

Pl. LXVII



Phot. Bachkiroff.



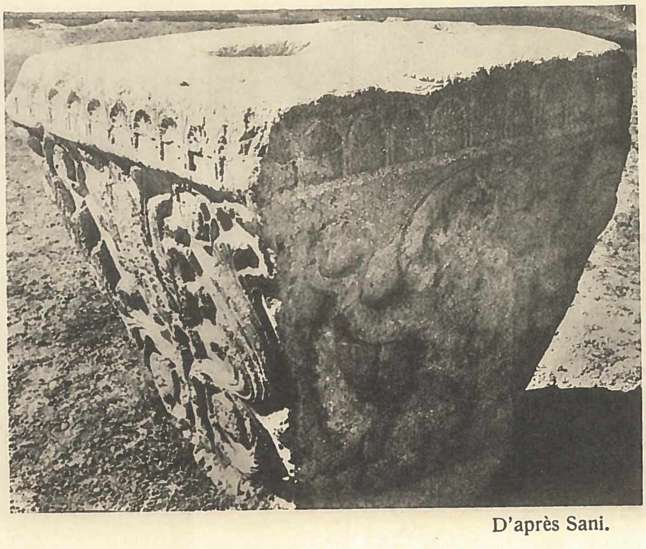
Cliché M. H.

110. — Koubatchi (Daghestan). Fragments de sculpture.
111. — Angoulême (Charente). Détail d'une frise.

Pl. LXVIII



Phot. Baltrusaitis.



D'après Sani.



Phot. Baltrusaitis.

112. — Tiflis. Musée. Bas-relief provenant de Medjoushevi (VIII^{e} s.)
113. — Tag-i-Bostan. Chapiteau.
114. — Saint-Lizier (Ariège). Chapiteau du cloître.



Phot. Thoromonian.



Phot. Thoromonian.

115. — Haritch. Stèle sculptée (V^e-VI^e s.).
116. — Adiaman. Stèle sculptée (V^e-VI^e s.).



Cliché Takaïchvili.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.

117. — Hiza-Bavra. Relief.
118. — Hahoul. Relief.



Phot. Baltrusaitis.

119. — Martvili. Frise de l'abside Ouest.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.

120. — Ochque. Bas-relief.
121. — Ochque. Bas-relief.



Phot. Thoromonian.

122. — Ani. Niche de la cathédrale (1001).



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.



Phot. Baltrusaitis.

123. — Hahoul. Bas-relief.
124. — Pthni. Détail de l'archivolte sculptée du côté Sud.



Phot. Baltrusaitis.

125. — Djvari. Tympan du portail (début du VII^e s.).



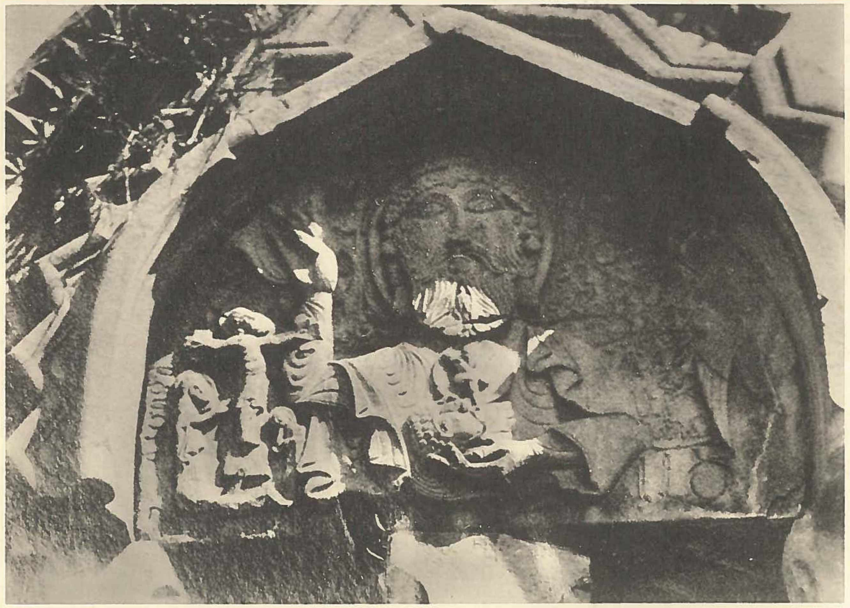
Phot. Kuhne. Expédition Takaïchvili 1920.

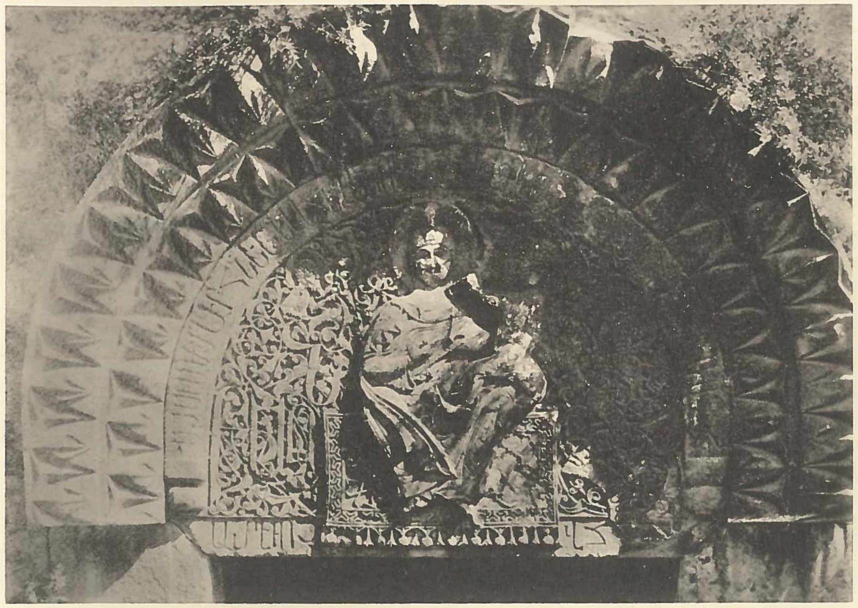
126. — Nicorzminda. Tympan du portail Nord (XI^{e} s.).



Phot. Ermakoff Nº 15891.

127. — Amagou. St.-Grégoire (1216). Façade Ouest.







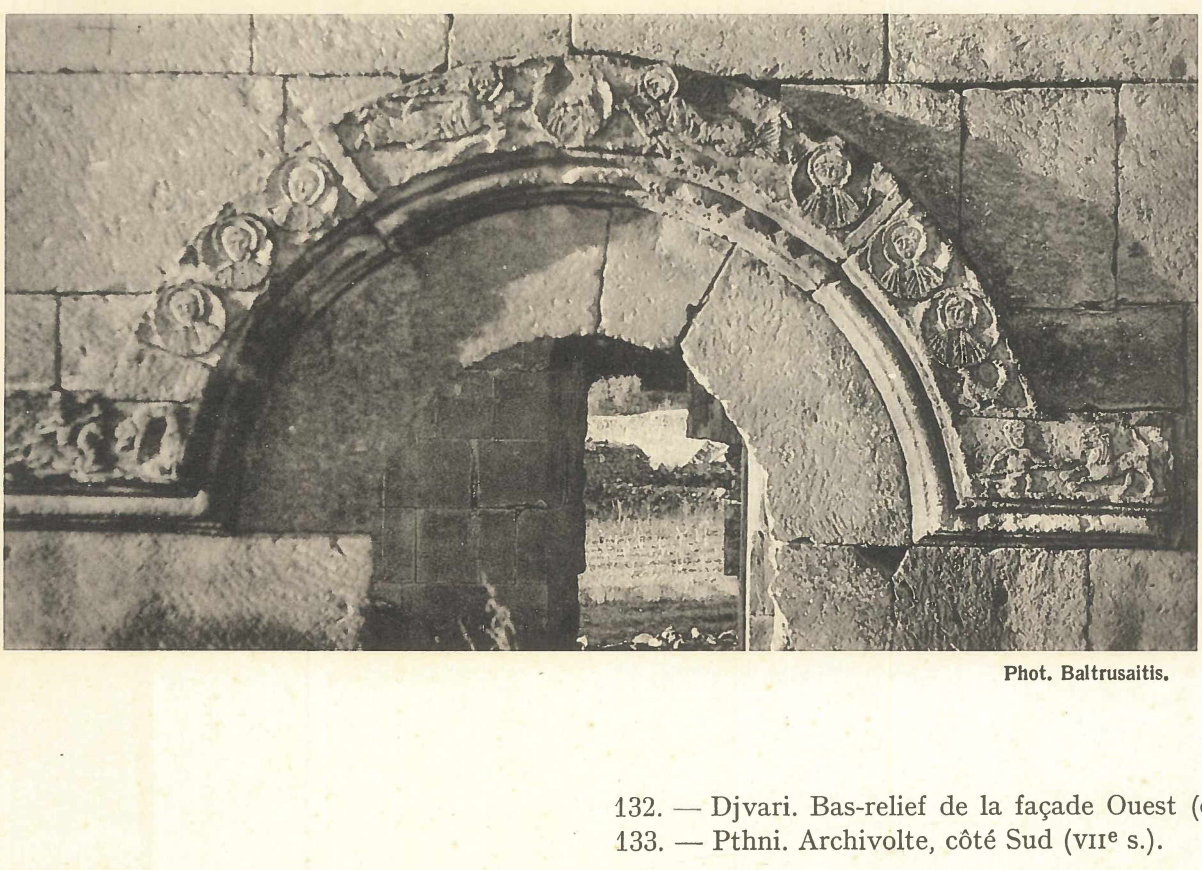


128. — Amagou. St. Grégoire. Tympan.
129. — Amagou. St. Grégoire. Tympan.
130. — Aissasi. Tympan.
131. — Kehardt. Tympan.

Pl. LXXIX



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

132. — Djvari. Bas-relief de la façade Ouest (début du VIIe s.).
133. — Pthni. Archivolte, côté Sud (VIIe s.).



Phot. Thoromonian.



Phot. Thoromonian.

134. — Thalin. Stèle sculptée (ve-vie s.).
135. — Thalin. Stèle sculptée (ve-vie s.).

Pl. LXXXI



Phot. Baltrusaitis.



Phot. C. A. A.



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Thoromonian.

136. — Ateni. Bas-relief.
137. — Dvin (Kamarlou). Bas-relief.
138. — Bedia. Bas-relief (actuellement au musée de Tiflis).
139. — Zouartnotz. Fragment d'une arcature.



D'après Takaïchvili.



Cliché M. H. N° 76.890.

140. — Coumourdo. Trompe de la coupole (964).
141. — Conques (Aveyron). Ste Foy. Trompe de la coupole.

Pl. LXXXIII



Phot. Bachkiroff.



142. — Koubatchi (Daghestan). Tympan sculpté.
143. — Saumur. N.-D. de Nantilly. Chapiteau de l'abside.

Pl. LXXXIV



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis d'après un moulage de l'expédition Takaïchvili 1917.

144. — Samtavro. Bas-relief.
145. — Hahoul. Bas-relief.

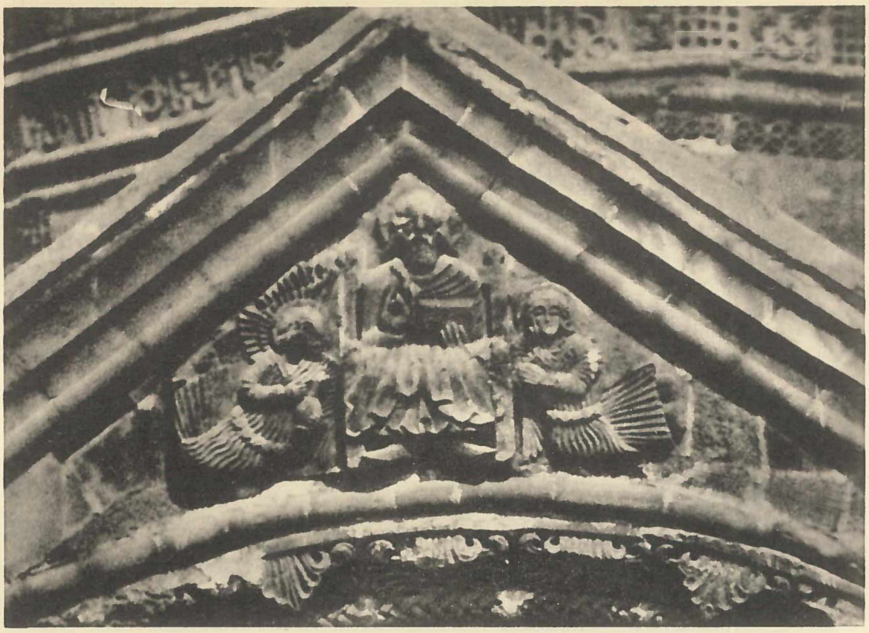
PL. LXXXV

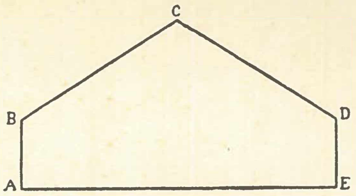


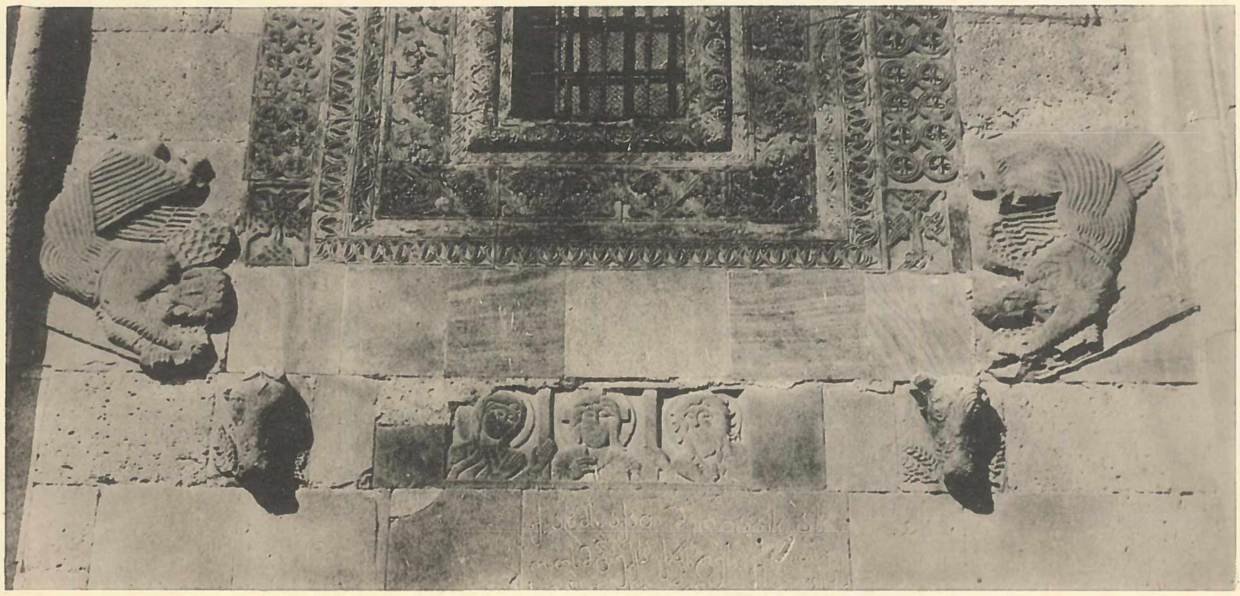
Phot. Baltrusaitis.

146. — Hahpat. Relief représentant les donateurs les rois Kvirik II et Soumbat, son frère (XI^{e} s.).

Pl. LXXXVI

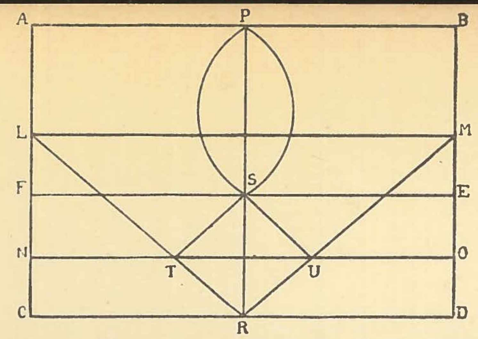


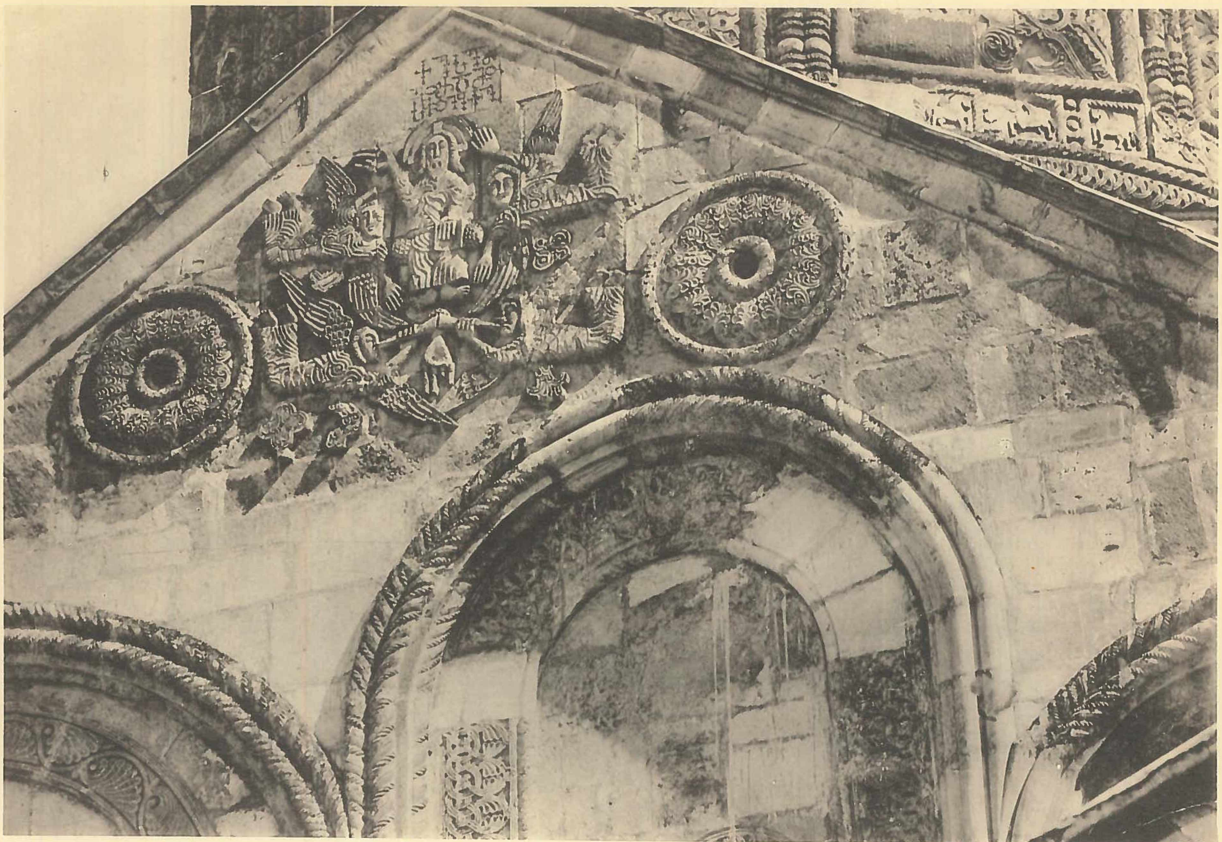




Phot. Baltrusaitis.

147. — Mzhet. Cathédrale (Sveti-Tzhoveli) Bas-relief du pignon Ouest.
148. — Schéma de la composition.
149. — Mzhet. Sveti-Tzhoveli. Reliefs incrustés dans la paroi Est.





Phot. Kuhne. Expédition Takaichvili 1920.



Phot. Baltrusaitis.

150. — Nicorzminda. Schéma de la composition du relief du pignon Sud.
151. — Nicorzminda. Relief du pignon Sud.
152. — Martvili. Frise de l'abside Ouest.

Pl. LXXXVIII



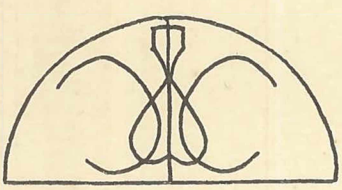
Phot. Bachkiroff.

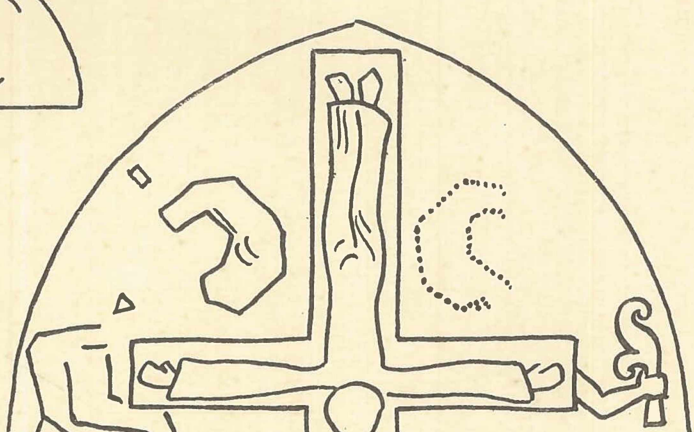


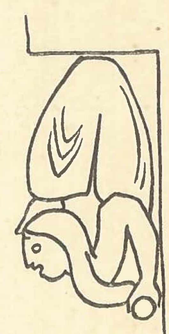
153. — Koubatchi (Daghestan). Fenêtre d'une maison.
154. — Angers. Arcades de Saint Aubin.



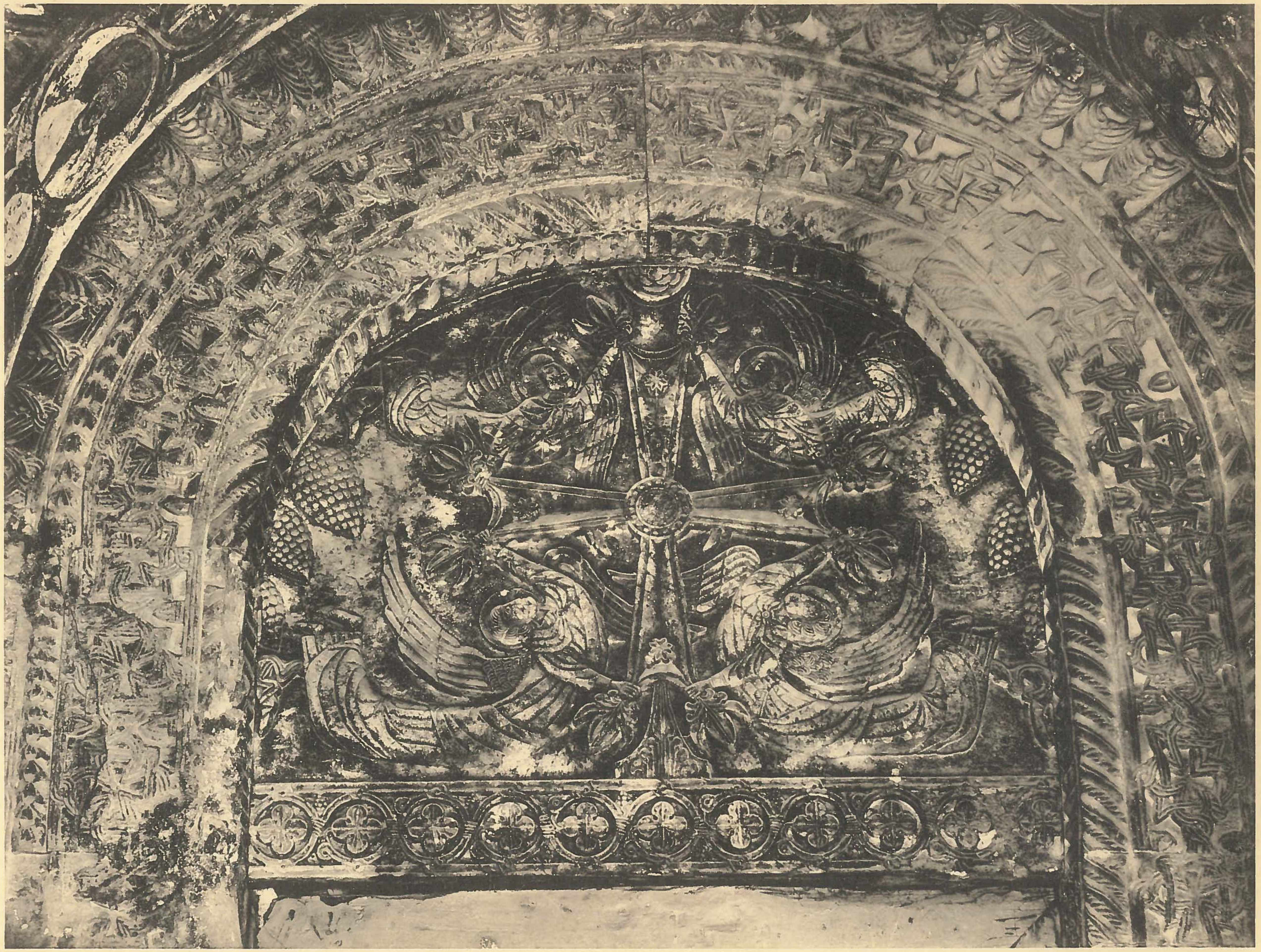
D'après Zeretelli.







155. — Katzh. Tympan (XIe s.).
156. — Schéma de la composition.
157. — Pont-l'Abbé (Charente-Inférieure). Tympan.
158. — Modène. Corbeau de la cathédrale.

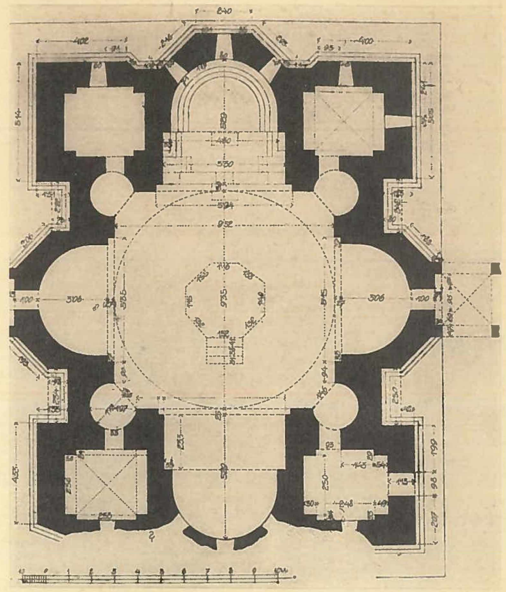


Phot. Kuhne. Expédition Takaïchvili 1920.

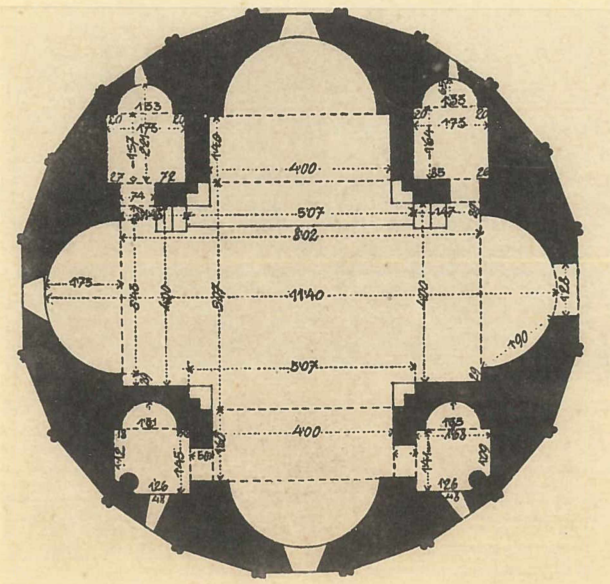
159. — Nicorzminda. Tympan du portail Sud.



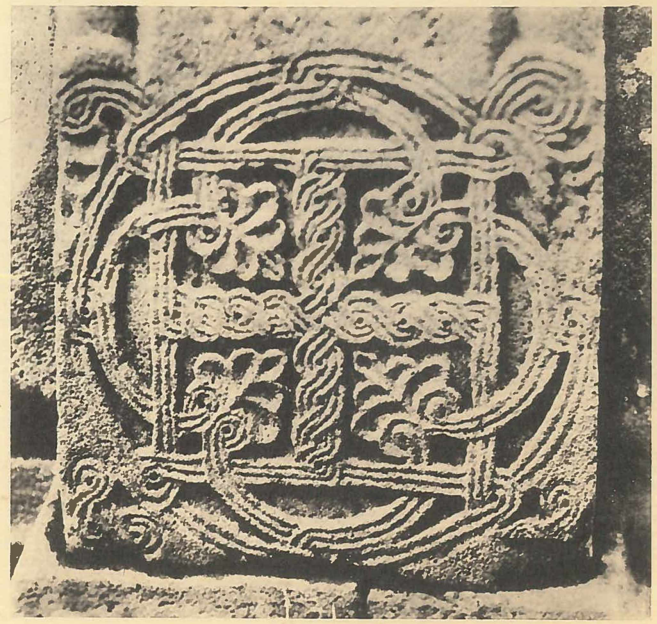
Phot. Baltrusaitis.



D'après Strzygowsky.



D'après Thoromonian.



Phot. Baltrusaitis.

160. — Nicorzminda. Stylobate du côté Est.
161. — Djvari. Plan de l'Eglise de la Sainte-Croix.
162. — Chtskonque. Plan de l'Eglise de Saint-Serge.
163. — Ahtala. Stylobate du côté Nord.



Phot. Baltrusaitis.

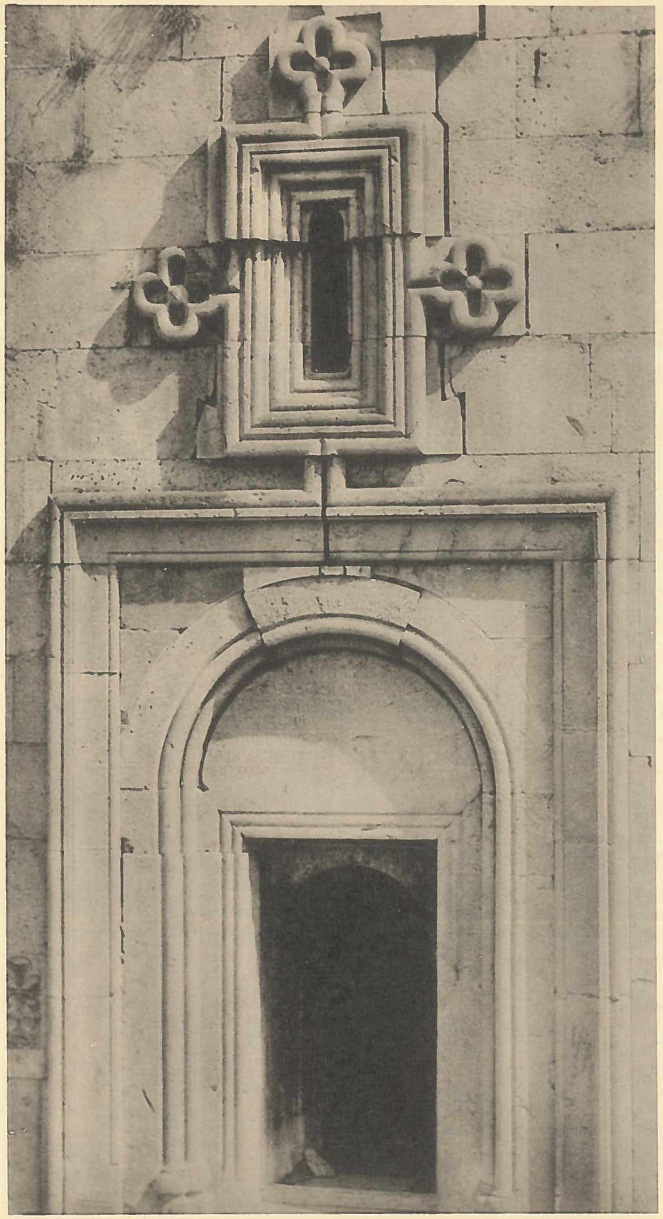


Phot. Ermakoff.



Phot. Baltrusaitis.

164. — Zromi. Linteau d'une fenêtre.
165. — Djvari. Archivolte d'une fenêtre.
166. — Zromi. Archivolte d'une fenêtre.

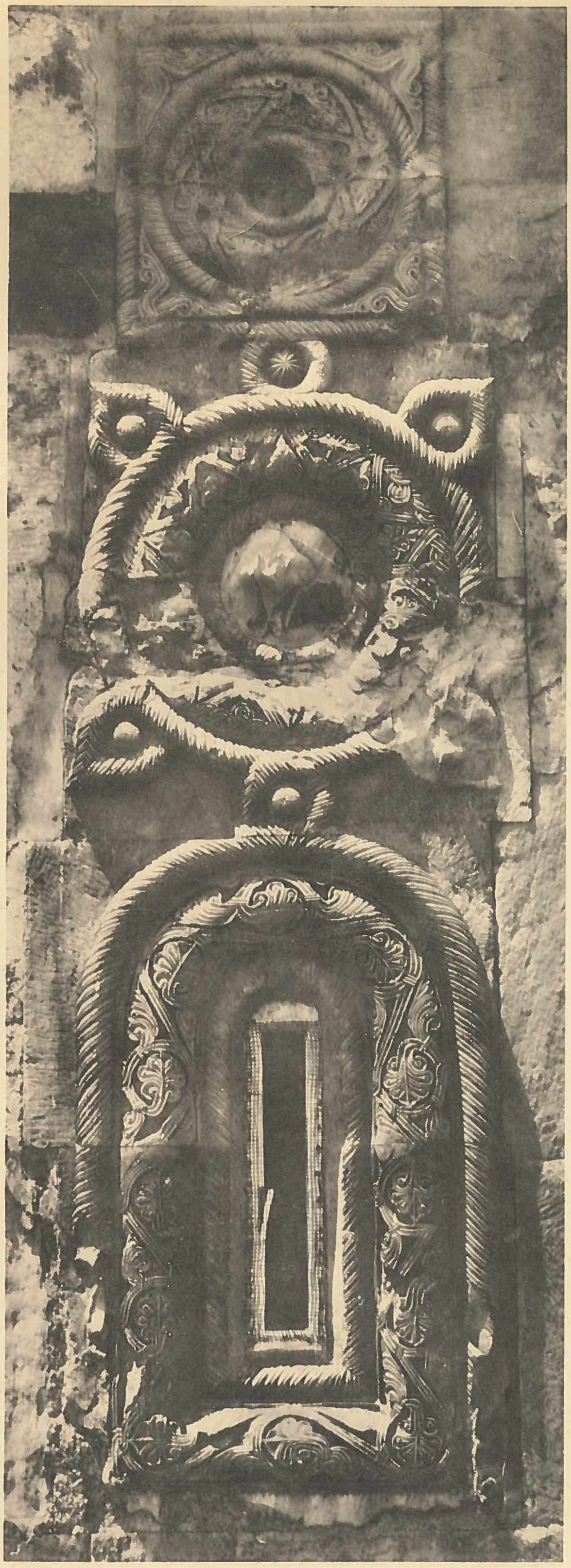


Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

167. — Hahpat. Porte et fenêtre.
168. — Metehi. Fenêtre et décor du côté Est.



Phot. Takaïchvili.



Phot. Takaïchvili.

169. — Ikortha. Fenêtre et décor.
170. — Ikortha. Fenêtre et décor.

Pl. XCV



Phot. Baltrusaitis.

171. — Ghelat (1089-1125).

Pl. XCVI



Phot. Baltrusaitis.

172. — Ghelat. Pignon Ouest.



Phot. Ermakoff.

173. — Mzhet. Sveti-Tzhoveli. Côté Est.

Pl. XCVIII



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

174. — Ateni (VII^e s.).
175. — Zromi.

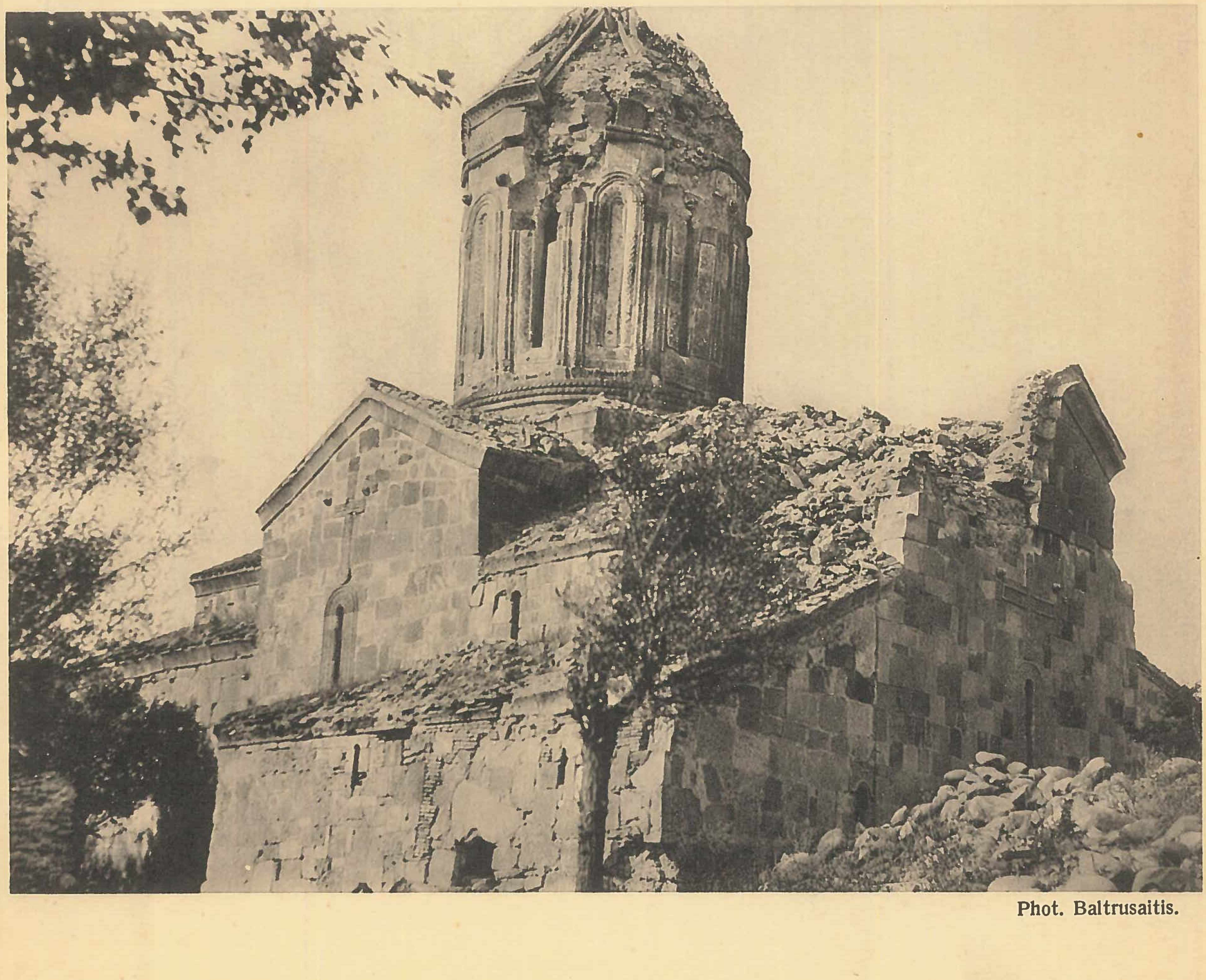




176. — Samtavro. Pignon et tour-lanterne (XIIᵉ s.).
177. — Samtavissi. Côté Est (XIᵉ s.).



Phot. Baltrusaitis.



Phot. Baltrusaitis.

178. — Ertazminda (XII^e-XIII^e s.).
179. — Rouissi (XV^e s.).